مكتبة النقد الأدبى

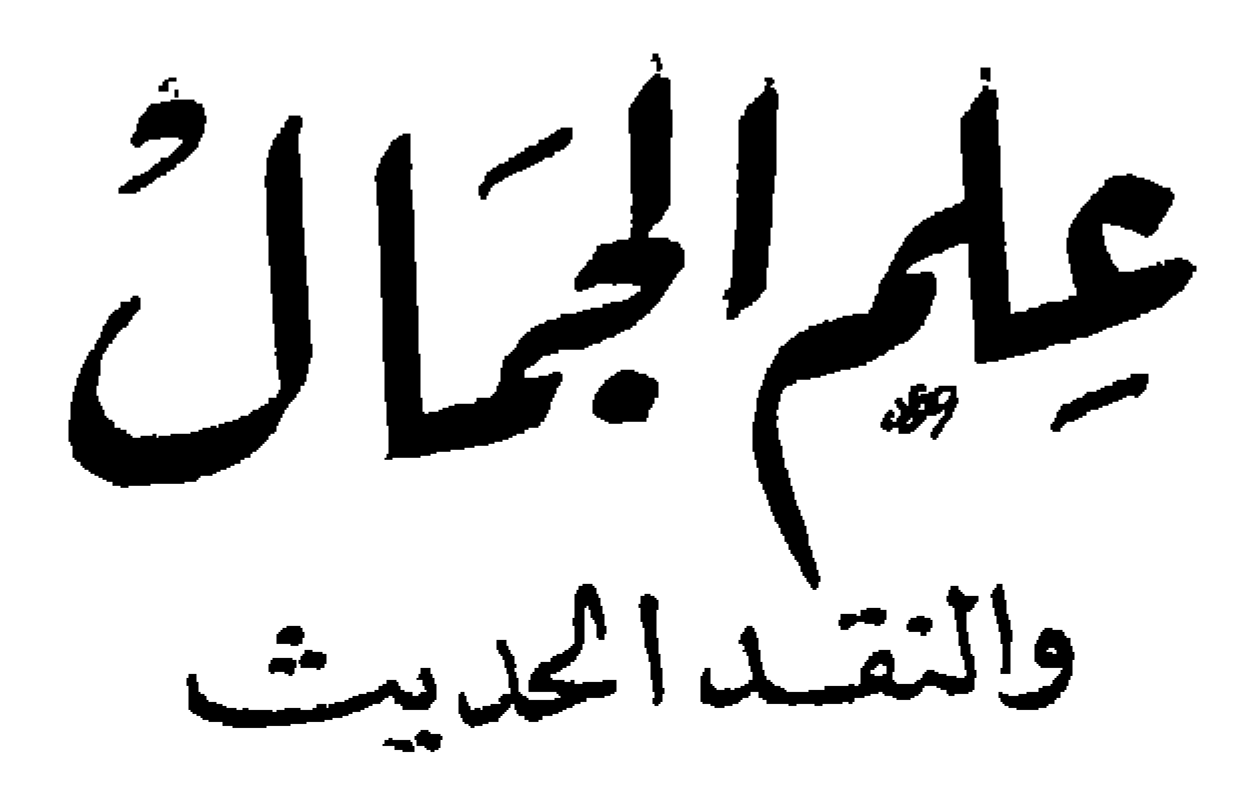
اتجاهات
النقد
الحديثة

علم الجمال
والنقد الحديث

عبد العزيز حمودة

بإشراف الدكتور رشاد رشدى

علم الجمال



عبد العزيز حموده

ملتزمة الطبع والنشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد بك فريد (عماد الدين سابقا)

دار الجيل للطباعة ١٤ قصر اللؤلؤة - بالفجالة

إلى أخى ..

حب وتقـــــدير

تصـــــدير

الذى دفعنى وإخوانى إلى إصدار هذه المجموعة فى النقـــد الحديث إيمان بأن النقد ليس مجرد إبداء الرأى — بل هو جهـد جادّ لـكى نرى العمل الأدبى كما هو على حقيقته . .

فالنقد الموضوعى هو وحده الذى يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصلها بعضها بالبعض بحيث يحيل أدب الأمة إلى جسم حيّ متكامل أو مجرى يتدفق دون توقف يتصل فيه الماضى بالحاضر والحاضر بالماضى . . والنقد الموضوعى هو وحـــده أيضاً الذى يستطيع أن يربّى ما يسمّى بالذوق — أو بمعنى آخر — يخلق القدرة على التمييز بين ما هو فنىّ وما هو غير فنىّ ...

وفى هذه المرحلة الهامة من حياتنا التى نجتازها اليوم نحن فى أشدّ الحاجه إلى تبنىّ النظرة الموضوعية لا فى الفنـــون والآداب فحسب بل فى جميع أوجه النشاط الأخرى . . ولذلك فنحن نعتبر هذه المســاهمة المتواضعة من جانبنا فى خلق وعى موضـوعى فى

الفن والنقد واجب يحتمه علينا اعتبار خاص وهو أننا ننتمى إلى الجامعةونقوم بالتدريس فيها . .

فنحن نؤمن بأن الجامعة مسئولة عن تبنى القيم الموضوعية ونشرها لا داخل حجرات الدراسة فحسب بل وخارج الجامعة أيضاً . .

ونحن نؤمن بأن كل دراسة من الدراسات الجامعية لا يمكن أن تكون لها قيمة حقيقية ما لم تتصل بحياتنا حاضراً ومستقبلا وما لم تهدف إلى أن تصيب منها الأمة العربية نفعاً أكيداً — باختصار ما لم تصب فى حياة هذه الأمة . .

ولذلك فنحن — وأكثرنا ممن توفروا على دراسة الآداب الغربية وتدريسها — قد آلينا على أنفسنا أن ننقل ما اكتسبناه من خبرات إلى أمتنا ولغتنا العربية ، فهذا هو فى رأينا الطريق الطبيعى الذى يجب أن تسير فيه دراسة الآداب الأجنبية .

وبعد — فالنظرة الموضوعيه فى الآداب والفنون — مثلها فى كل شىء آخر — مطلب عسير المنال لا يكتسب إلا بالدراسة والممارسه ، ومن أجل هذا نسعى فى هذه الدراسات الموجزة إلى تقديم نظريات أدبية ومناهج نقـــدية تربط بينها جميعاً النظرة الموضوعية .. عسى أن نحقق شيئاً من الفائدة .

والله ولى التوفيق ؟

رشاد رشدى

مقدمة

كنت أفضل لو سميت هذا الكتاب « بنديتو كروتشى والنقد الحديث » لأكثر من سبب. فهذه الدراسة فى الواقع تتناول أثر « كروتشى » على النقد الحديث وعلاقته به ، ثم أنها تدرس علم الجمال ، لا من حيث هو علم فلسفى ، ولكنها تتناول علاقة ذلك العلم الفلسفى بالمقاييس النقدية نظراً وتطبيقاً فهى أساساً دراسة لكتاب « علم الجمال Aesthetics الذى ظهر فى مطلع هذا القرن .

ولكن كثرة الإشارة إلى غير « كروتشى » من المفكرين الجماليين جعلتنى أعدل فى اللحظة الأخيرة عن هذا العنوان لأستبدله بالعنوان الحالى « علم الجمال والنقد الحديث » ، وإن كان « كروتشى » مازال هو الشخصية الغالبة هنا ، وكتاب

« علم الجمال » يلون كل صفحات الكتاب الصغير .

وقد يتساءل البعض : ومن هو كروتشى ؟ وأين يقف من مدارس النقد حتى نهتم به ؟ إذا كان كروتشى قد أثار الكثيرمن الاهتمام فى يوم من الأيام ، فهل يستحق اليوم ، بعد أن توالت على النقد تغيرات أساسية منذ كتب « علم الجمال » ،هل يستحق أن نكتب عنه اليوم لنحيي مذهبامات وأندثر ؟ألم تكف الخمسون عاما التى مضت على هذا الكتاب للقضاء على المدرسة التعبيرية التى نادى بها الناقد الإيطالى ؟

فى الواقع إننا لا نستطيع أن نبعث الحياة فى المدرسةالتعبيرية ثم أن هذا آخر ما أرمى إليه هنا . ولكننى أردت فقط أن أتلمس أصابع كروتشى وبصماته فى المدرسة الحديثة للنقد عن طريق دراسة متواضعة للنظرية الجمالية التى نادى بها . ولم يكن كل ما نادى به كروتشى فى مطلع هذا القرن جديدا على النقد ، بل إن معظم آرائه قديمة مطروقة ، يرجع بعضها فى بعض الأحيان

إلى مئات السنين . ولكن المهم أن كروتش أعطى هذه الآراء والمبادىء التي نادى بها شكلا واضحا محدداً . كانت معظم آرائه موجودة فعلا ولكنها كانت مبعثرة متناثرة لا تجد اليد التي تجمعها فى إطار كامل يكسبها قوة وصلابة ، حتى جاء كروتشى ليهبها ما كان ينقصها .

وربما كانت نقطة الضعف عندى أننى أحاول دائما أن أقرأ كل ناقد حديث على ضوء صورة خلفية لا أحاول أن أبعدها : صورة خلفية تضم آراء كروتشى ونظريته . أحاول دائما أن أرد الفكرة التى أقرأها للناقد الحديث إلى ما قاله كروتشى فى هذا الصدد ، ثم أدرسها على ضوء رأيه فيها . ولكن قيمة ما يقوله الناقد الحديث لاتتملق عندى ، فى قليل أو كثير ، بإختلافه أو إتفاقه مع كروتشى ، وإلا أصبحت متعصبا أعمى لا يستطيع التمييز إلا بعين واحدة . صحيح أن كروتشى خانه الصواب فى أكثر من موضع فى نظريته الجمالية : بل إنه يصل فى بعض الأحيان إلى حد التردى فى أخطاء واضحة . ولكنه أيضاً ترك بصمات لا تمحى على

وجه النقد الحديث . فلا زالت آراؤه فيما يتعلق باستقلال الفن عن الواقع ، وأستقلال الفن عن الغايات الخارجة على طبيعته كفن ، كالغايات العملية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية ، ثم فيما يتعلق بنظرية المحاكاة والصدق ومفهومها عنده ، ثم فيما يتعلق بالجمال الطبيعي والجمال الفني ، وفيما يختص بكمال التجربة الجمالية ونهائيتها في حد ذاتها ، لازالت هذه الآراء تجد أصداء قوية عميقة — إن لم تكن الأصوات الأساسية — عند معظم النقاد المحدثين .

لهذا حاولت أن القى الضوء على المفكر لإيطالى ، على رائد المدرسة التعبيرية فى القرن العشرين ، لا عن طريق عرض لآرائه فقط ، بل عن طريق تتبعها والكشف عنها فيما يكتبه النقاد المحدثون .

كل و . . . جزء

٣

يبدأ كروتشي Croce كتاب « نظرية الجمال » بتقسيم المعرفة الإنسانية إلى معرفة حدسية ومعرفة منطقية ، إلى معرفة تأتى عن طريق الخيال ومعرفة تأتى عن طريق الفكر . ثم يفرق كروتشى بعد هذا بين الحدس والمنطق أو بين البديهة والمفهوم .

يقول كروتشي أن المعرفة الحدسية ليست الخادم المطيع ، أو العبد المخلص للمنطق ، فهى أبعد الأشياء عن هذا . فنحن نستطيع أن نتوصل إلى المعرفة الحدسية دون أن يكون فيها أثر للمعرفة المنطقية أو للمفاهيم . فالانطباعات التى تنتج عن سماع مقطوعة موسيقية ، أو عن ضوء القمر لا يصحبها مجهود فكرى أو عقلى . وهذا لا يعنى بالطبع أن المعرفة البديهية لا تمت بصلة إلى المعرفة المنطقية العقلية ، لأن الحقيقه تنافى هذا . ولكن ما هو الأساس ، وما هى الشروط التى تدخل الإنكار والمفاهيم فى نطاق المسموح به للمعرفة الحدسية ؟

تستطيع الانكار والمفاهيم أن تدخل فى نطاق المعرفة الحدسية على شريطة أن تتخلى هذه الأفكار والمفاهيم عن طابعها الأساسى

الذى كانت موجودة عليه أصلا . فالكل فى نظر كروتش « هو الذى يحدد قيمة الجزء . فقد يزخر العمل الفنى بالمفاهيم الفلسفية ، وقد يزخر بالأفكار إلى حد بعيد ، بل إن الأفكار فى عمل فنى قد تكون أعمق منها فى بحث فلسفى ، قد يستطيع بدوره أن يزخر إلى حد التخمة بالأوصاف والحدسيات . ولكن بالرغم من كل هذه المفاهيم فإن الأثر الكلى للعمل الفنى هو أنه حدس ، والأثر الكلى للبحث الفلسفى هو أنه مفهوم . »

ولم يكن قد مضى على قول كروتش بأن الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء أكثر من خمسة عشرة عاما حينما كتب الناقد ريتشاردز « لا يجب أبد أن ننسى ، بالرغم من أن هذا يحدث كثيراً ، أن الغاية فى الشعر تبرر الوسيلة ، ولا يستطيع التفاتنا إلى الوسيلة أن يكون مثمراً إلا حينما تخيب الغاية آمالنا وذلك لنرى ما إذا كانت الطريقةالتىإستخدمها الشاعر تساعدنافى تعليل فشل الغاية .[1] » وحينما كتب ريتشاردز هذا الكلام ، كان يعنى أن الكلمات فى

(1) Practical Criticism : I.A. Richards .

حد ذاتها ، كأجزاء من مكونات العمل الفنى ، لاتتمتع ،معزولة ، بصفات تؤهلها لأن تكون شعرية أو غير شعرية . وعلى هــذا الأساس ، لو أننا إستبدلنا «الغاية» التى يذكرها بكلمة «عمل فنى» «والوسيلة» «بالأجزاء» المكونة لهذا العمل الفنى لوجدنا أنه يتفق تماماً مع كروتش فى أن العمل الفنى ككل هو الذى يحدد قيمة الجزء ويسبغ عليه اللون الذى يكتسبه من وجوده كجزء من مكونات ذلك الكل .

وعلى هذا الأساس لانستطيع القول بأن هناك مايسمى بالألفاظ الشعرية أو غير الشعرية، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات فى ذاتها ، منفصلة عن الكل ،تتمتع بصفات ثابتة ، لانستطيع القول بأن هذه الكلمات جميلة أو قبيحة ، رقيقة أو خفيفة بصرف النظر عن السياق الذى توجد فية .فقد تكون لفظة القمر أوالسحر أو أية كلمة أخرى يعتقد أنها شاعرية فى ذاتها من أكبر العوامل المؤدية إلى فشل العمل الفنى لأن الأولى كانت أبعد الأشياء عن القمر ، والثانيه من ألد أعداء السحر. اللفظة فى ذاتها ليست قبيحة أو غير

قبيحة ، جميلة أو غير جميلة ، ولكنها لفظة فقط ، مجرد لفظة لا تكشف عن شيء من هذه الصفات إلا بعد دخولها في عمل فني يضفي عليها ما شاء من صفات، ولو كان الأمر غير ذلك ، أي لو كانت الألفاظ مستقلة في صفاتها لكان على كل كاتب أن يفتح القاموس ويضعه أمامه ليستخرج منه الكلمات التي تدل (في ذاتها) على الحب والهيام حينما يتناول هذه الأشياء فيما يخلقه من أعمال فنية. وفي هذا يقول ريتشاردز أيضا « إن كل شيء يعتمد بالطبع على الشكل الذى تنظم فيه الكلمات معا ولا يتحكم في الكلمات الا التطور التفصيلي للقصيدة ، لحظة بلحظة، لا الموضوع حينما ننظر إليه منفصلا مجرداً » .

لهذا يؤمن كثير من النقاد بأن نجاح الكاتب يقاس بقدرته على تطويع الكلمة لما يفرضه الكل الفني فهم يفترضون أن لكل كلمة قوة مقاومة، مقاومة تحاول بها الوقوف مستقلة بذاتها ودلالتها ومعناها. والكاتب الناجح هو الذى نحس بإن الكلمة في عمله الفني لا تحتفظ بعزلتها وانفصاليتها ، ولكنها تخضع لسياق فني في كل فني . أما الكاتب الآخر فهو الذى نحس بأنه فشل في تطويع الكلمة لذلك

السياق ، نحس بأن الكاتب هزمته مقاومة الكلمة فظلت على عزلتها وانفصالها رغم وجودها فى عمل فنى.

ولا يقتصر القول بتحكم الكل فى قيمة الجزء على الألفاظ فقط ، بل يتعداه إلى كل شىء يمثل جزءا فى العمل الفنى . ففى الأصوات أيضاً نجد أن العمل الفنى هو الذى يحدد ، ككل ، قيمة الصوت كجزء فيه . فقد يكون صوت البومة مثلا ، أو حفيف الثعبان (وهى أصوات بغيضة إلى الكثيرين من الناس فى الواقع) من أنجح الأصوات لإبراز ما يريده الشاعر فى صورة فنية ناجحة .

وكما يتحكم الكل فى قيمة الألفاظ والأصوات كأجزاء فى عمل فنى ، فهو يتحكم أيضاً فى قيمة الإفكار كأجزاء فى ذلك العمل الفنى ، يتحكم فى الإفكار حينما تصبح أجزاء مكونة لكل فنى. ولو تركنا كروتشى وتقدمنا فى الزمن عشرين عاما لوجدنا أن ذلك هو نفس ما نادى به الشاعر الناقد اليوت . ففى مقالة له عن الشعراء الميتافيزيقيين يقول : « إن الفكرة الفلسفية التى تدخل الشعر توطد أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى معين لا تصبح

ذات بال ، وحقيقتها أو زيفها تثبت أو تؤكد بمعنى آخر . »[١]

واليوت بهذا يعنى أن الفكرة الفلسفية أو المفهوم الفكرى يتوقف عن أن يستمد حياته ووجوده من مجال الفلسفة ، أو ككونه فكرة فلسفية ، فى اللحظة التى يدخل فيها إلى العمل الفنى ، لأنه يصبح خاضعاً لقوانين أخرى ، قوانين يضعها العمل الفنى وليس العمل الفلسفى .

فالمدرسة الحديثة[٢] فى النقد لا تنكر إذاً وجود الفكرة الفلسفية فى العمل الفنى ولكنها تسمح بها إلى حد كبير ، على أن تصبح خاضعة لقوانين جديدة ، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء فى عمل فنى . الفكرة إذاً موجودة ، المعنى موجود فى العمل الفنى ولكنه موجود كجزء فى ذلك العمل الفنى ، ولا نستطيع أبداً أن نقيم العمل الفنى على أساس تقديرنا للفكرة فى ذاتها ، على أساس تقديرنا للمعنى كمعنى منفصل مستقل . فنحن حينما نفعل هذا ،

(1) Selected Essays : T S. Eliot .

(٢) يجب أن يكون واضحاً أننا لا نخلطها بين المدرسة التعبيرية التى يمثلها كروتشي ومفهوم النقد الحديث .

لا نقيم العمل الفنى ولكن نقيم الفكرة الموجودة فيه ، ولا يهمنا إذا كانت قد وردت فى هذا العمل الفنى أو فى أى عمل آخر غير فنى . « إن القصيدة » ، كما يقول كلينث بروكس ، « لا تعنى بل توجد » . وعلى هذا الأساس أيضاً يصبح نثر القصيدة ضرباً من البله . نستطيع أن ننثر القصيدة لنفهم معناها ، ولكن يجب أن نتأكد تماماً أننا فى هذا بعيدين عن القصيدة كل البعد ، وأننا نبحث فى معناها النثرى تماماً كبحثنا فى أى عمل فلسفى أو اقتصادى أو إجتماعى .

إن القصيدة لا يمكن نثرها ، أما الفكرة فعلى النقيض من ذلك ، إذ يمكن نثرها . وحينما ننثر الفكرة فى القصيدة لا تفقد تلك الفكرة ، كفكره ، شيئاً تقريباً ، أما أن أقول أن ذلك النثر للمضمون الفكرى للقصيده هو القصيده فهذا مالا يقبله عقل الناقد الحديث . ثم أنى فى نثرى للقصيدة لا أتناول فى الواقع أكثر من جانب واحد ، جانب فقير جداً (ونعنى الفكرة) بالنسبة للكل الفنى الذى يشتمله وهو العمل الفنى . والفكرة ذاتها قد نحكم عليها بقوانين المنطق خارج العمل الفنى ، ولكنها حينما تدخل دائره الفن تصبح فوق

المنطق تماماً . وهى خارج العمل الفنى يمكن الحكم عليها منفصلة مستقلة على ضوء قوانين الميدان الذى توجد فيه فلسفة كان أو دينا أو سياسة أو اقتصاداً . أما فى داخل الشكل الفنى فإن وجودها يحدده ويلونه وجود أفكار أخرى . وجود أجزاء للشكل الذى يشملها . وهذه الأجزاء تؤثر فيها بألوانها وظلالها بالقدر الذى تؤثر هى بدورها فى هذه الأجزاء الأخرى . فنحن مثلا لا نستطيع أن نأخذ خطا واحدا ، أو لمسة واحدة ، أو لوناً واحداً فى لوحة ما ونحكم عليه منعزلا مستقلا ، لأن الصوره كل يحدد قيمة كل جزء فيه . ونحن لا نستطيع أن نتناول صوتاً واحداً فى لحن كامل مكون من عدة أصوات تصدر عن أكثر من آلة موسيقية ونحكم عليه فى ذاته . وخلاصة القول « أن تقدير الشكل والأجزاء يمكن تحقيقه حينما يكون الشكل أمام العقل ككل مكون من أجزاء ، لكل جزء مكانه الصحيح ومكانته ، كل جزء ماهو عليه فى نطاق ذلك الشكل ، لا مايمكن أن يكون خارجه »(1)

(1) Aesthetics and Criticism : Harold Osborne.

« إن القصيدة لاتؤدى إلى فكرة ، إننا نستطيع فقط أن نجرد من القصيدة أفكاراً ، ولكن فى أثناء عملية التجريد تلك، تهدم حتى القصيدة ذاتها » . فنثر قصيدة ما من أكبر الأخطاء التى يرتكبها الإنسان فى تناوله لتلك القصيدة . وكما قلت من قبل قديكون النثر ممكنا ولكن الخوف فى أن نقيم القصيدة، ذلك الكائن الحى على أساس معناها النثرى الذى نتوصل إليه بعد تفتيتها فى ذلك القالب المنثور .

نحن لاننكر وجو معنى للقصيدة ، ولكننا نستنكر إهمال القصيدة كلها لنلتفت إلى ذلك الجزء الذى لايكون فى ذاته شيئا ، بل أننا لنفضل إنكار وجود المعنى على الإطلاق إذا كان ذلك المعنى يسىء إلى تقدير العمل الفنى كعمل فنى . وليست فكرة إستحالة وجود المعنى (بشكله المنفصل) فى القصيدة بجديدة أو مستحدثة . ففى أثناء محاكمه سقراط شرح للقاضى كيف كان يذهب للشعراء طالبا منهم شرح معانى قصائدهم التى عجز عن إدراكها ليثبت لنفسه أنهم أذكى منه. ولكنه كان يكتشف، لدهشته

الشديدة،أن الشعراء أنفسهم كانوا يعجزون عن شرح معانى القصائد التى كتبوها . وهذا نفسه هو ما قاله الشاعر برونتج : «حينما كتبت القصيدة كان الله وأنا فقط نعرف معناها ، أما الآن فالله وحده يعرف » . قد يختلف حول هذا الرأى الكثيرون ، ولكن المهم هنا أن المعنى ، حتى عند الشاعر نفسه ، لايمكن إستخلاصه والحكم على العمل الفنى على أساسه . لأنه لو كان المعنىوحده فى ذاته المنفصلة المستقلة هو المقصود لكانالأفضلأن يسوقه الكاتب فى أى عمل آخر غير العمل الفنى . ولعل أصدق القول فى هذا قول ريتشارد بلاكمير : « لا يكتب الشعر أفكارا بل ألفاظا » ولقد ساق الناقد الحديث هارولد أوزبورن نفس المعنى تقريباً فى قوله: «إن الإنسان الذى يسأل:ماذا تعنى القصيدة يوجه سؤالا مضحكا . لأن الشاعر نفسه لايستطيع القول ، إلا إذا كانت القصيدة رديئة ، ماذا يعنيه إلا فى كلمات القصيدة المحددة »[1].

---

(1) Aesthetics and Criticism

وإن أكدت كل هذه الأقوال إستحالة فصل المعنى النثرى عن العمل الفنى دون تمزيقة وهدمه ، ثم إستحالة الحكم على ذلك العمل على ضوء الحكم على معنى قد نقبله أو نرفضه ، قد نتفق معه أو نعارضه ، قد يتفق مع مبادئنا وأفكارنا ويناصبها العداء، إن أكدت هذه الأقوال تلك الاستحالة ، فإنها لم تؤكد حرمان العمل الفنى أو خلوه من المعنى تماما . فالمعروف أن من إحدى وسائل التعبير الفنى فى الشعر مايسمى Logopoeia ، ونعنى بها تقديم موقف عاطفى فى قالب فكرى، أو فلسفة الموقف العاطفى. ولكن محك النجاح هنا ، أو مقياس القدرة الفنية ليس فى صدق ذلك الموقف الفكرى أو زيفه من ناحية الواقع (اللهم إلا إذا كان الموقف نفسه يقول لك أن هذا صحيح واقعا ، وأنك يجب أن تقبلنى وتعتقد فى صدق) ولكن المهم هو قدرة ذلك الموقف على الانطواء تحت لواء الشكل الفنى — المهم هو القدرة على تطويع الشكل لكل جزء من أجزائه (يدخل فى هذا موقفنا الفكرى) لمقتضيات الفن . أما « إذا وصفت وقدرت المضمون المنثور للعمل الأدبى منفصلا

فإنك بهذا تتناول شيئا غريبا عليه: أما إذا قدرت أو وصفت قيمة وحدته العضوية ، وتماسك شكله فإنك بهذا تتناول الشيء الذى يعد من أول خصائصه ، تتناوله كشيء جمالي وليس كفكرة مجرده مستخلصة منه »(١) .

فالوحدة التى تحكم العمل الفنى ، الوحدة التى نكترث لها والتى يجب أن يوليها الناقد إهتمامه هى كما يقول كلينث بروكس « وحدة التخيل ، فنحن نقدر الوحدة المنطقية حينما ترد فى القصيدة لا لنفسها ، ولكن كجزء يمكن إدخاله فى الوحدة الكبرى : وحدة التخيل ، وهذا يعنى أنها لاتقدر لنفسها إلا إذا نظرنا إلى القصيدة كبحث علمى أو كموعظة تهدف إلى غرض عملى . فمن الممكن أن يستعمل الشاعر المنطق كأداة فعالة كما فعل الشاعر « دون Donne » ، ولكن الوحدة المنطقية لاتنظم القصيدة »(٢) .

---

(1) Aesthetics and Criticisxm

(2) Modern Poetry aud thc Tradition.

وهذه النظرة إلى القصيدة أو العمل الفني كقصيدة أو كعمل فني فقط ، عمل فني يستطيـــع أن يدخل ماشاء له من أفكار ولكنه عمل فني قبل كل شيء ، أقول أن هذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبي ، فلقد تنبأ بها الكثيرون قبل النقاد المحدثين ، ولو تركنا كروتشي واليوت وبروكس ورجعنا إلى منتصف القرن التاسع عشر وجدنا أن شاعرا مثل إدجار ألن بو قد أقلقه إلى حد بعيد النظر إلى العمل الفني كشيء لا يمت إلى الفن في شيء . كان إدجار بو ، كما يسميه بعض النقادة الانجليز ، ينظر في عداء إلى الاتجاه الذي ينادي بالبحث عن أهداف العمل الفني ، « بينما الحقيقة العارية هي أننا لو سمحنا لأنفسنا بالنظر إلى أرواحنا ذاتها بسوف نكتشف بسرعة أنه لا يوجد تحت الشمس ولا يستطيع أن يوجد عمل فني أكثر هيبة أو أكثر نبلا من هذه القصيدة ، هذه القصيده في حد ذاتها ، هذه القصيدة التي هي قصيدة ولا شيء أكثر من ذلك — هذه القصيدة التي كتبت من أجل القصيدة فقط »[1] .

(1) The Principle of Poetry :Edgar Allen Poe.

ومع هذا ، فبينما يصر پو على النظر إلى القصيدة كقصيدة ؛ أى النظر إلى الحدس كحدس فى مفهوم كرتشى ، فهو لا ينكر فى الوقت ذاته أن الأفكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية تستطيع أن تدخل على العمل الفنى ، ولكن على أساس — وهو هنا يذكرنا بكروتشى مرة ثانية — أن هذه الأفكار وهذه المفاهيم وهذه القيم الأخلاقية يجب أن تتحرك تحت ضوء جديد مختلف ، وتتنفس هواء من لون آخر ، ضوء وهواء الفن . يقول پو : « ولا يتبع هذا بأية حال من الأحوال أن عوارض العاطفة ، أو مفاهيم الواجب ، أو حتى دروس الحقيقة لا تستطع أن تدخل على القصيدة ، ولصالحها : لأنها قد تخدم بالصدفة ، وبطرق مختلفة ، الغرض العام للعمل الفنى » .

للعمل الفنى أذاً الحق فى إدخال ماشاء من أفكار ومفاهيم وقيم . ولكننا ، خوفا من أن يحول وجودها بيننا وبين تقييم العمل الفنى ذاته ، نقول أن هذه الحقائق إما مستعارة : أى أنها بطبيعتها لايمكن إثبات صحتها أو زيفها ، أو أن زيفها

وصحتها باتفاقهـا أو إختلافهـا مع الواقع لايتدخل فى تقديرنا للعمل الفنى .

وربما يجدر بنا هنا أن نشير إلى علاقة الفن بالواقع . هل حقيقة يعتبر الفن مجرد « نسخة » ثانية للواقع أو قطاع منه ؟ هل الفن مجرد « وسيط » لنقـل ذلك الواقع أو قطاع منـه أو تجربة واقعية من إنسان إلى إنسـان ؟ إننـا إذا سلمنـا بذاتية الفن وإستقلاله ، إذا سلمنا بإن كل عمل فنى خلق جديد كامل لايعتمد فى بقائه أو موته على إتساقه أو إختلافه مع الواقع ، وضح لنا أن الفن ليس تعبيراً عن الحيـاة بل إضافـة وتنميـة لهذه الحياة .

فحينما يرسم الفنان غروب الشمس أو شروقها ، يكون هدفه أبعد الاشياء عن تذكيرك بغروب أو شروق شاهدته فى الواقع ولكنه يريد منك أن تنظر الى الغروب أو الشروق الذى خلقة بفرشاته والوانه . ولقد كان الخلق الفنى هو دائما هدف الفنانين التشكيليين فى كل العصور تقريبا لهذا نجد معظمهم يجعل العمل مغايرا للأشياء

التى يمثلها بدلاً من أن يكون مطابقاً لها وبهذا يستطيع الفنان أن يثير انتباهك فتنظر الى العمل ذاته وتركز عليه كعمل فنى مستقل بدلا من محاولة ارجاعه الى واقعه . فالفنان إذا سمعك تقول أمام لوحة لمنظر طبيعى : ما ابدعها من صورة ! سوف يشعر بالفخر أما اذا قلت : ما إبدعه من مكان فسوف تضايقه كنقد دامغ لعملة بالرغم من أنه بدأ فى رسمها ليظهر فعلا أنه مكان جميل .» (١) «إن الفنان لا يريد أن يرسم على اللوحة علامات ، ولكنه يريد أن يخلق شيئا ». (٢)

ليس العمل صدى للواقع أو تصويرا دقيقا له أو نقلا لمظاهره أو نواحيه ، صحيح أن الواقع قد يكون المادة التى يتغذى عليها العمل الفنى . ولكن العمل بعد خلقه لا يحمل آثار ذلك الواقع ، وإن بقيت بعض هذه الآثار يكون الشكل الفنى قد إبتلعها ليقطع صلتها نهائيا بالواقع .

إن الفنان الذى يرسم أو ينحت فى الأسلوب الحديث يجتهد فى إستبعاد كل مظاهر التشابه مع الأشياء الطبيعية ، أو إذا سمح لآثار التشابه أن تبقى فإنها مجرد

(1) Last Lectures : Roger Fry.

(2) What is Literature (Eng. Trans.1953) Jean Paul Sartre

تلميحات باقية فى كل يسيطر عليه النمط الذى خلق فى عقل الفنان» (١) .

والحدس أو المعرفة الحدسية فى نظر كروتشى مستقل حتى عن مفاهيم الزمان والمكان . حقيقة أن بعض الأحداس تمتد فى بعد زمنى أو مكانى ، أو ربما تمتد فى البعدين الزمانى والمكانى معا (وهى الفكره التى ساقها Lessing قبل هذا بقرن ونصف قرن تقريباً) ومع هذا فإن كروتشى ينادى بأن هناك أحداسا تستطيع أن تمتد لا فى الزمان ولا فى المكان كلون السماء أو لون إحساس معين .

إذاً فالحدس مستقل عن التفكير المجرد (الفكرية المجردة)، مستقل عن مقولات الزمان والمكان، ولكن ما العلاقة بين الحدس والتعبير ؟ وهذا هو مايعنى الناقد أو الدارس الأدبى بوجه عام : علاقة الحدس بالتعبير .

وقبل أن نبحث هذه العلاقه يجب أن ننوه إلى أن كروتشى حينما يتحدث عن التعبير لا يعنى بذلك التعبير اللفظى فقط ، بل

(1) Aesthetics and Criticism : Osborne .

أنه يعني كل حقيقة أو شكل أومن أشكال التعبير ، سواء كان ذلك في صورة خطوط والوان، أوعلى شكل أصوات مسموعة ، أو محفورا على قطعة من الرخام .وأساس العلاقة بين الحدس والتعبير هو أنهما أولا وقبل كل شيء لاينفصلان . فهما يوجدان معا في نفس الوقت . إذا كيف نكون معرفةحدسيةعن شكل هندسي معين إلا إذا كونا عنه صورا دقيقة ، دقيقة إلى الحد الذى نستطيع معه أن نرسمه على ورقة أو فوق سبورة .

ويمضى كروتشى قائلا بأن من الخطأ الجسيم أن نعتقد بأن لدنيا من المعرفة الحدسيه أكثر مما يبدو علينا. لأن عجزنا عن التعبير عن انطباعات كثيرة لاينجم عن عجز في القدرة على التعبير ، وأنما ينجم عن فقر في المعرفة الحدسية التى نملكها فعلا .فما على الإنسان الذى يعتقدفى غزارة معرفته الحدسية ألا أن يتناول قلما أو فرشاة أو أداة موسيقية : أن يعبر . حينئذ ، وليس قبل هذا ، قبل أن يحاول التعبير ، سيكتشف ضآلة الحدسيات التى لديه «إن الحدس هو التعبير — ولا شيء غيرهذا — لايزيد ولكنه لايقل عن التعبير » .

الشكل والمضمون

حينما يتناول كروتشى مشكلة الشكل والمضمون فى العمل الفنى فإننا نجده لا يتردد فى تتويج الشكل . فالفن فى نظره لا يمكن أن يكون مضموناً فقط ، أى مجرد انطباعات لم تفصل تفصيلا جمالياً . وفى الوقت نفسه لا نستطيع القول بأن العمل الفنى يتكون من الاثنين . فى الحقيقة الجمالية لا تضاف القدرة التعبيرية إلى الإنطباعات ، ولكن هذه الانطباعات تكونها وتفصلها القدرة التعبيرية . « وعليه فالحقيقة الجمالية شكل ، ولا شىء غير الشكل . »

يتساءل Clive Bell فى كتاب (الفن) الذى كتبه بعد كتاب كروتشى عن النظرية الجمالية بخمس أوست سنوات تقريبا قائلا : « ما هى الصفة المشتركة بين النحت المكسيكى ، والأوانى الفارسية والسجاد الصينى ، ونقوشات جيوتو على حوائط بادوا ، وروائع Poussin وبيروديلا فرانسيسكا ؟ هناك إجابة واحدة ممكنة — الشكل الهام . »

أما من وجهة نظر المدرسة الحديثة فإن مسألة الشكل والمضمون لا تمثل مشكلة أساساً فلا يوجد بينهما صراع أو تضارب عند أتباع

المدرسة التشكيلية الحديثة Configurational School . فشكل القصيدة ، أى بناءها مــن ناحية العروض والايقاع والألفاظ والتـكتيك لا يعتبر ذا قيمة تذكر إذا فصل عن المضمون . اللغة مثلا تصبح مجرد أصوات إذا لم يكن لهذه الأصوات معان ودلالات ، والمفهوم بدوره لا يستطيع أن يستقل بذاته عن شكله الذى يجسده. ثم أن الشكل فى حد ذاته ليس غطاء خارجياً نسحبه على مضمون معين . فهو اتساق داخلى أكثر من كونه طبقة خارجية . إن الشكل والمضمون يسيران معا ، لا ينفصلان ، ليكونا الوحدة الفنية الـكبرى وهى العمل الفنى الناجح .

حقيقة أن إهمال الشكل لا يمـكن معه تقييم العمل الفنى على الاطلاق ، ولـكن هذا لا يعنى فصل الشكل عن المضمون وتقديره كما لو كان شيئاً خارجياً نغلف به ذلك المضمون . وليس هنالك أدنى شك فى أن الانغماس فى ذلك التقدير الشكلى يعوق تذوق العمل الفنى بنفس القدر الذى يساعدنا فيه التقدير الشكلى المعتدل على تذوق ذلك العمل تذوقا سليما .

وللمرة الثانية يؤكد كروتشى أن المضمون ليس تافها عديم القيمة ، بل أنه ، على العكس من ذلك ، النقطة التى تتفرع منها الحقيقة التعبيرية . ولكن ، هل يجب أن يكون لذلك المضمون خصيصة أو خصائص سابقة لتسهل تحوله إلى شكل ؟لا ،فالمضمون لا يمتلك خصائص سابقة لتحوله ، إنه يكتسب تلك الخصائص بعد ذلك التحول ، إنه لا يصبح مضموناً جمالياً قبل ،ولكن بعد أن يتحول فعلا إلى شكل . فالشكل يسمو بالمضمون إلى مستواه هو لمجرد أن ذلك المضمون بهمه .

ولو كان الأمر غير ذلك ، أى لو كان المضمون والأجزاء المكونة له تتمتع بخصائص سابقه لدخولها فى شكل فنى ،خصائص تؤهلها لذلك الشكل ، لوجدنا صورا معينه لا ترد إلا فى شكل شعر الغزل ولا ترد فى شكل سواه ، ولوجدنا ألفاظاً يمكن أن تدخل شكلا معيناً ولا تدخل شكلا آخر . ولكن الأمر غير هذا تماماً . فالأشياء فى ذاتها ، المضمون فى ذاته ليس مضموناً إلا فى شكل فنى ، الأجزاء لا تعتبر أجزاء إلا فى كل فني . وهذا ما عناه أوزبورن

بالضبط حين كتب بعد كروتشى بخمسين عاماً : « إنّ أجزاء مثل ذلك الكل لا يمكن أن توجد إلا كأجزاء فى ذلك الكل الذى تعتبر أجزاء فيه . أما فى أى كل آخر ، فى أى سياق آخر ، فلابد أن تكون مختلفة بالحتمية فى بعض مظاهرها عما هى عليه. »

وهكذا ينفى كروتشى ما يسمى بالمواضيع الشعرية. فعلى هذا الأساس — على أساس انه ليس للمضمون ولو خصيصة واحدة سابقة لتحوله إلى شكل — نستطيع القول بأن الموضوع الشعرى شعرى طالما هو موجود فى قصيدة ، أماخارج القصيدة فلانستطيع القول بأن الموضوع شعرى أو غير شعرى ، أنه نفسه حتى يرد فى قصيدة .

وإذا كان باستطاعتنا القول بأن المعرفة الحدسية تستطيع أن تستقل عن المفاهيم أوالمعرفة الفكرية،فهذا لا يعنى فى نظر كروتشى أن العكس ممكن ، لأن المعرفة الذهنية (المتعلقة بالمفاهيم) هى معرفة العلاقة بين الأشياء . والأشياء مدركات حدسية . فهذا

النهر ،هذه الشجرة،هذه البحيرة، كلها مدركات حدسية .ولكن المفهوم الكلى نصل إليه حينما نقول الماء ، الماء بوجه عام وفى أى مكان أو زمان . ويقول كروتشى فى هذا «الكلام لا يعنى التفكير المنطق ، ولكن التفكير المنطقى يعنى الكلام أيضاً . »

وفى رأيه أن المعرفة الانسانية تنقسم إلى علم وفن . ومهما كانت أوجه الاختلاف والتباين بين الاثنين،فعلى الأساس السابق وهو أنه ليس كل حدس مفهوم، ولكن كل مفهوم حدس ، على هذا الأساس ، وعلى هذا الأساس فقط يلتقى العلم والفن . فنحن حينما نقرأ مؤلفا علميا نبدأ بمحاولة فهم الأفكار أوالمفاهيم الكلية بمعنى آخر . وبعد أن نفرغ من هذا كله ننتقل إلى الشكل لنرى إلى أى حد نجح الكاتب فى التعبير عن هذه المفاهيم ، نبدأ فى فحص التنغيم ، فى فحص الإيقاع الموسيقى لهذا التعبير . وهذا يفسر عظمة بعض المفكرين ككتاب أيضاً بينما يوجد البعض الآخر ممن لا يقلون عنهم فكرياً، ولكنهم شبه كتاب .ولكننا نغفر لهؤلاء المفكرين فشل التعبير .وتلك خطوة لا نتخذها إطلاقاً

مع الفنانين الأدباء لأن التعبير هو الشكل والشاعر الذى ينقصه الشكل فى نطر كروتشى ينقصه كل شيء ، أذ تنقصه ذاته . «إن الخامة الشعرية موجودة فى نفوس الكل . ولكن التعبير، التعبير فقط ، أو بعبارة أخرى ، الشكل ، هو الذى يخلق الشعراء . » ولا يختلف هذا كثيراعن قول كايف بل: ولكن العاشق الحقيقى ذلك الذى يستطيع أن يحس بالأهمية العميقة للشكل ، يرتفع فوق عوارض الزمان والمكان . فمسائل العاديات والتاريخ والقديسين بالنسبة له غير هامة ، لأن شكل العمل الفنى إذا كان هاما فأصله لاقيمة له»(١)

ويذهب كروتشى إلى حد حرمان العمل الفنى من المضمون . ولكن المضمون فى هذا المضمار، المضمون الذى ينكره كروتشى ليس هو مانفهمه عادة بهذا المعنى . إنه ينكر وجود المضمون طالما أن ذلك المضمون يعنى مفاهيم فكرية عامة . « فحينما نتكلم فى هذا المعنى عن المضمون كمساو أو كمرادف للمفهوم فالحقيقة الكبرى أن الفن لا يتكون من مضمون ، ولكنه لا يحتوى أى مضمون . »

(1) Art. (1914)

كل عمل فني وحدة كاملة

كل تعبير فنى كامل فى حد ذاته ،.أى أن كل عمل فنى يجب أن يـكون له وحدة ،أو ما يسمى بالوحدة المبنية على الاختلاف unity in variety ، وهى مبنية على الإختلاف لأن كل تعبير تركيب للمتباينات ، جمع للـكثير فى الواحد . ولقد قادت هذه الفـكرة كروتشى إلى القول بأن كل عمل فنى كامل فى حد ذاته . فلو أضفنا إليه شيئاً أو حذفنا منه جزء تـكون النتيجة إما انهيار العمل كلية أو خلق عمل جديد .

والعمل الفنى فى هذه الحالة يشبه تمثالا قذفنا به مع قطع عديمة الشكل من البرونز إلى فرن مشتعل . ولا بد من إنصهار التمثال تماماً كما تنصهر معه قطع البرونز التى لا شكل لها قبل أن نتمـكن من صنع تمثال جديد .

وما يعنيه كروتشى (بالانصهارالتام) هو أن العمل الناتج والعمل القديم تنعدم أوجه التشابه بينهما . العمل القديم يتغير تماماً ولا تنتقل صفاته أو خصائصه أو تظهر فى العمل الناتج . كل عمل فني فى رأيه مجموعة من الانطباعات منظمة بطريقة خاصة ، وأي

تغيير فى نظام تلك الانطباعات لا بد أن ينتج عنه تغيير النظام كله ، تحطيمه أو خلق نظام جديد .

وربما كان هذا التمثيل الذى ساقه كروتشى فى ذهن أوزبورن حين شبه العمل الفنى بكومة الحصى قائلا أن أى تغيير ولو بسيط فى الأجزاء المكونة لتلك الكومة يجعل من ذلك الكل الذى كان كومة الحصى كلا جديداً مختلفاً ، أى كومة جديدة مختلفة . « إن كل عمل فنى عبارة عن مجموعة من الانطباعات المتماسكة فى ترتيبها . وليس ذلك الترتيب مفككا بل متماسكا . حينما يحدث أى تغيير فى أى جزء من مجموعة الانطباعات فإن تأثير التغيير يظهر فى كل المجموعة . إن العمل الفنى لا يميزه عن أى تصوير ميكانيكى لمنظر طبيعى إلا تماسك ذلك التنظيم ، فليس لمجموعة الإنطباعات التى تظهر فى العمل الفنى إلا تنظيم واحد ، لا تنظيمات كثيرة ممكنة . ويقودنا هذا إلى القول بأن أى تغيير فى المجموعة يؤدى إلى اضطراب المجموعة كلها وليس جزء واحدا فقط . »[١]

---

(1) Aesthetics and Criticism ,

وليس بجديد ما يقال عن تماسك الانطباعات في عمل فني واحد متماسك لا يقبل أي تغيير في أحد أجزائه دون أن يتمخض عن شيء جديد تماما. لقد ساق أرسطو نفس الفكرة حين كتب « لما كانت القصة محاكاة لحدث ، فلابد أن تكون محاكاة لحدث واحد كلي ، تتصل أجزاؤه بعضها ببعض بحيث لو نقل أحدها من مكانه ، أو حذف ، يتحطم الكل ويتغير ، لأن كل ما يمكن أن يمسك أو يحذف دون إحداث تغيير محسوس لا يعتبر حقا جزءا (من الكل) ».

ويترتب على هذا ماسبق أن أشرنا إليه من أن إقتراب الناقد من العمل يجب أن يكون مبنيا على تناوله لذلك العمل كوحدة متماسكة الأجزاء . ولا يعني هذا بالطبع أن يقف الناقد أمام الأجزاء عاجزاً مكتوف اليدين ، فهو يستطيع أن يتناول هذه الأجزاء بالتحليل والنقد جزءاً جزءاً ، ولكن على أساس واحد: أن لا ينسى أبدا أنه يتناول أجزاء مصبوبة في كل ، يتناول أجزاء في داخل إطار يجمعها ويعطيها أهميتها . وفي اللحظة التي يغفل أو يتناسى فيها هذه الحقيقة لا يصبح ناقدا فنيا بل يصبح ناقدا اجتماعيا أو

سياسيا أو قل أى شيء عدا كونه ناقدا فنيا. ويصبح الفنان فى نظره وبالطريقة التى يقيم فيها عمله، مصلحا إجتماعيا أو صاحب مبدأ سياسى أو عقيدة دينية أو مذهب إقتصادى أو فكرة أخلاقية.

ولعل من أنجح النقاد المحدثين فى تحليل الأجزاء على أساس وجودها فى إطار كلى هو الناقد كلينث بروكس بمنهجه فى كتاب « The Well Wrought urn »

إذا فكل عمل مطلق كامل فى ذاته. التعبير أو الخلق الجمالى مطلق ونهائى. ويعبر كروتشى عن نهائية العمل الفنى أو التعبير وكماله فى حد ذاته بهذا التمثيل : فلنفرض أن (ا) يحاول أن يعبر عن انطباعاته، فإنه يجرب التركيب «ب»، ولكنه يفشل. فيجرب «س» ولكنه يفشل مرة ثانية، وهكذا حتى يعثر فجأة وبطريقة تبدو وكأنها تلقائية على التركيب «م». وفى هذه الا «م» يقع الجمال الفنى، أما القبح فقد كان فى الفشل « إن القدرة التعبيرية، لأنها قدرة، ليست نزوة ولكنها ضرورة نفسية، ولا تستطيع أن تحل مشكلة معينة إلا بطريقة واحدة، وهى الطريقة الصحيحة »

وهكذا فإن أى تغيير أو تبديل ، أى حذف من ، أو إضافة إلى هذه الطريقة « الصحيحة » ينجم عنه ، كما سبق أن قلت ، إما إنهيار كامل للعمل الفنى أو خلق عمل جديد .

ولما كان التعبير أو القدرة الجمالية مطلقة ونهائية فمن البله أن نقارن بين تاريخ المعرفة الإنسانية . فتاريخ المعرفة يسير فى خط مفرد ، يميل إلى التقدم تارة والنكوص تارة أخرى . أما الفن فأمره يختلف . « الفن » ، كما يقول كروتشى ، « هو الحدس والحدس هو الفردية ، وهذه لا تكرر نفسها . »

وإذا قارنا بين مايقوله كروتشى ومايقوله ناقد كالن تيت وجدنا تشابها كبيرا بين الفكرتين . يقول تيت موضحا العلاقة بين القصيدة والشاعر ، مبرهنا على فردية العمل الفنى وذاتيته مهما تشابه مع آلاف الأعمال الأخرى التى تتناول نفس الموضوع .

ا = ال + بل + سل

(أ) ، (ب) ، (جـ) تمثل الخامة التى يتناولها الشاعر ، (ك) تمثل شخصية الفنان . ولو فرضنا أن (أ) ، (ب) لم تتغيرا فى عملين فنيين ، أى أن الشاعرين تناولا نفس الموضوع فإن (ك) تتغير من عمل لآخر . والشخصية التى ترمز إليها (ك) لا تتكرر نفسها أبدا. ولما كان أى عمل فنى مزج للثابت والمتغير ، للخامة والشخصية ، (أ) و (ك) أو (ب) و (ك) ولما كانت الشخصية لا تتكرر نفسها فلا يمكن أن يتشابه عملان فنيان . بل أن عملين يتناولان الحب أو الموت قد يكونان أكثر تشابها من عملين يتناولان الحب وحده أو الموت وحده .

وإذا كانت الشخصية لاتتكرر نفسها ، وإذا كان كل عمل فنى وحدة كاملة فى حد ذاتها ؛ فليس من الممكن أن يتناول فنان عمل فنان آخر ليضيف إليه أو يحذف منه شيئا بغية إصلاحه وتحسينه . بل أننا نستطيع القول بأن الفنان الواحد لايستطيع أن يتناول عملا فنيا كان قد كتبه من قبل ؛ ويجرى عليه التعديلات مضيفا أجزاء وممسكا أخرى، ففى هذه الحالة لا يصبح عندنا عمل فنى

واحد بل عملان مستقلان ، لأن كل فرد ، بل كل لحظة ، في الحياة النفسية للفرد الواحد لها عالمها الفنى .

وعلى هذا الأساس أيضا يرى كروتشى إستحالة الترجمات لأنها تحاول إعادة صب تعبير معين فى تعبير آخر . تماما كالسائل الذي يصب من آنية ذات شكل معين فى آنية ذات شكل آخر . ويرى كروتشى أيضا أننا لا نستطيع أن نحول شيئا إكتسب شكلا جماليا إلى شكل آخر جمالى ففى هذا تفتيت العمل الفنى بسبب دخول انطباعات جديدة لم تكن موجودة أصلا فى الشكل الجمالى بحالته الأولى ، ونعنى بها إنطباعات من يسمى بالمترجم . ولهذا فالأفضل أن ننظر إلى العمل الناتج عن الترجمة على أنه عمل فنى جديد ولا نحكم على العمل الأصلى على ضوء ذلك العمل الجديد لأنه لا يتفق معه إلا فى شيء واحد وهو « الموضوع » (إن صح لنا أن نفصله عن بقية أجزاء العمل الفنى) .

ولازالت فكرة إستحالة الترجمة تجد أصداء قوية بين النقاد المحدثين . فيتساءل أوزبورن مثلا عما يتبقى من العمل الفنى بعد الترجمة . ويجيب : « من المؤكد أنه يتبقى شيئا ما . ومن المؤكد أيضاً أن مايتبقى ليس أدبا. طبعا توجد بعض الترجمات التى تتمتع بقيمة أدبية كبيرة، ولكن الترجمة حين تتمتع بقيمة أدبية فإن تلك القيمة تكون شيئا يختلف عن قيمة الأصل . لقد تحول الموضوع إلى عمل فنى جديد مختلف ، قد يكون أفضل من ذلك الذى أخذ عنه ، ولكنه لايمكن أن يكون هو . . . . فما لايمكن أعطاؤه فى الترجمة هو لمسات الصنعة . إذا أنها شىء خاص باللغة التى تظهر فيها »(1)

وإذا عدنا إلى كروتشى نجده ، معتمدا على كمال العمل الفنى فى حد ذاته واكتسابه لصفة المطلق ، يقول إننا لا نستطيع أن نفاضل بين عمل فنى وآخر ، فلا مجال للمفاضلة مادام كل كامل فى ذاته ، مطلق فى فرديته ، ولكن أقصى مانستطيع أن نؤكده هو

(1) Aesthetics and Criticism .

أن تاريخ الإنتاج الجمالى يبين دوائر تقدمية [١] ، كل حلقة تعالج مشكلتها الخاصة ، و كل واحدة تتقدم نحو الكمال فيما يتعلق بهذه المشكلة . فحين يتناول أكثر من كاتب « موضوعا » واحدا دون أن يفلحوا فى إعطائه الشكل الملائم ، ورغم هذا يقتربون منه دائما نستطيع أن نقول أن هنا تقدما . وحينما يظهر الرجل الذى يعطى ذلك الموضوع شكله المحددالصحيح يمكننا القول بأن الدائرة قد إكتملت وأن التقدم قد إنتهى . « فنحن لا نستطيع القول فقط بأن فن المتخلفين لايقل ، كفن ، عن فن المتحضرين ، إذا كان معبرا عن إنطباعات المتخلفين ، ولكننا نقول أيضا بأن كل فرد ، بل كل لحظة فى الحياة النفسية للفرد لها عالمها الفنى ، ونحن لانستطيع أن نقارن بين عالم وعالم فيما يتعلق بالقيمة الفنية » [٢] .

وعلى هذا الأساس أيضاً لانستطيع أن نفاضل بين عمل فني وآخر على أسس تاريخية . فالعامل التاريخى ليس له دخل فى تقديرنا

(1) Progressive cycles .

(2) Aesthetic : Croce .

بنفس الطريقة التي تبتعد فيها عوامل المكان والجنس والعقيدة عن تقديرنا وتفضيلنا للأعمال الفنية. فليس لقدم العهد («بهوميروس» مثلا دخل فى عظمته ككاتب لأعظم ملحمتين فى التاريخ الأدبى. ونحن «حينما نبدأ فى النظر إلى العمل الفنى على أنه شىء آخر غير كونه غاية فى حد ذاته نخرج من عالم الفن .. فبالرغم من أن تطور فن الرسم من Gioto إلى Titian قد يكون هاما تاريخيا، إلا أنه لا يستطيع أن يؤثر فى قيمة أية لوحة : فليس له نتيجة أيا كانت من الناحية الجمالية »[1].

ثم يتحدث كروتشى بعد هذا عن المحتمل أو الممكن كمادة للعمل الفنى : وهنا يبرز التساؤل: ماذا يعنى كروتشى بالضبط حينما يتحدث عن ذلك المحتمل فى العمل الفنى؟ الحقيقة أن المحتمل بالمعنى الذى نفهمه لم يكن فى حسبان كروتشى حينما تحدث عنه. فالمفهوم الجمالى للمحتمل لا يعنى تصوير العمل الفنى لما يمكن أن يحدث فى الواقع، الواقع خارج نطاق العمل الفنى. لا يعنى أن نقيس الحدث فى هذا

---

(1) Art ; Clive Bell .

العمل بمقاييس الواقع ؛ صحيح أن الواقع ، أو الحياة ، يغذى العمل الفنى ، ولكن العمل الفنى ليس أهو الواقع أو الحياة . بل أننا حينما نقول بأن الدراما مثلا محاكاة للحياة لا نعنى محاكاة حرفية دقيقة بكل تفاصيلها ودقائقها التى يمكن أن نرجعها للواقع أو الحياة . بل نعنى أن الدراما تأخذ مادتها من الواقع بعد أن تطوعها لمقتضيات الفن . وفى هذا التطويع تكمن أهمية الفن واستقلاله عن الواقع بحيث لانستطيع أن نرجعه (أو حتى المادة نفسها) إلى قطاع معين من الواقع . ولو أخذنا الأوديسا مثلا لوجدنا أن تقديرنا لها لا يرتبط فى قليل أو كثير بواقعها لحدث أو أحداث وقعت فعلا ، أو لم تقع ، فى تاريخ اليونان ، فلم يحدث أبدا أن علقنا تقديرنا لها وتذوقها بالإجابة على مثل هذا السؤال : هل حدث كل هذا فعلا ؟ ثم أن ذلك التعليق نفسه مستحيل لأن السؤال ذاته لا يظهر أبدا حين نتناول « الأوديسا » كعمل فنى . وغير الأوديسا الكثير : روبنسون كروزو ، هل يتوقف تقديرنا لها على تحديد العلاقة بينها وبين قصة البحار الكسندر سيلكيرك ؟ بالطبع لا : فما أكثر

القراء الذين قرؤا و عتعوا بقصة «ديفو» دون أن يعرفوا شيئا على الإطلاق عن ذلك البحار الآخر. بل ما أكثر القراء الذين لم يفكروا فى « الكسندر سيلكيرك » ، بالرغم من معرفتهم لقصته ، أثناء قراءتهم لقصة ديفو. وماذا عن روائع شكسبير؟ هل يرتبط تقديرنا لهذه الروائع بمعرفتنا لأصولها التاريخية. كم منا يعرف أصل «هاملت» أو «ما كبث» ؟ ثم كم من الذين يعرفون هذه الأصول فعلا يربطون بين الاثنين فى تذوقهم لروائع شكسبير (اللهم إلا لأغراض بعيدة عن التذوق الجمالى لها كأعمال فنية ، وهم متأكدون تماما مما يفعلون) هل أدينت واحدة من مسرحياته أو حتى امتدحت لمجرد مخالفتها أو إتفاقها مع الأصل التاريخى الواقعى ؟

ولقد قال أرسطو أن على الشاعر أن يقلد المحتمل لا الواقع، وأن غير المحتمل فى الواقع يستطيع أن يكون أكثر إحتمالا فى السياق الفنى من الواقع ذاته لأن « من المحتمل أن تحدث أشياء كثيرة منافية للاحتمال » . وعليه « يجب على الشاعر أن يفضل

المستحيلات التى تبدوا محتملة على هذه الأشياء التى تبدوا ، رغم إمكانهـا ، غير محتملة » . وتفضيل أرسطو للمحتمل على الممكن يرجع إلى أنه يرى أن من أول واجبات الشاعر (فى شعر الملاحم) تصوير الشخصيات . ولـكى يصور هذه الشخصيات يستطيـع الفنان أن ينتقى من الأحداس ما يفصح عن هذه الشخصيـات مفضلا فى ذلك الأحداث والمواقف الخيالية على الواقعية ، مادامت الأولى تفى بالغرض المطلوب . ثانياً ، إن واجب الشـاعر أن يقلد حدثا كليا ، قصة متماسكة . وقد تـكون الحادثة الغير محتملة واقعياً ذات نفع كبير للشاعر لتحقيق هـــذه الوحـــدة وهذا التماسك . ثم أنهـا ستكـسب بعد هذا إحتمالا « شعريا » جديداً .

وهذا هو ما يعنيه دكتور جونسون فى مقدمة « مسرحيات شكسبير » بقوله : « الحقيقة أن النظارة يكونون فى وعيهم دائما ، وهم يدركون من أول فصل لآخر فصل أن خشبة المسرح ليست

الاخشبة مسرح ، وأن الممثلين ليسوا إلا ممثلين ».ولوحكم متفرج من هؤلاء الذين يتكلم عنهم دكتور جونسون ، هؤلاء المتفرجين الذين يدركون أن المسرح ليس واقعاً آخر ، لو حكم أحدهم على العمل الفني الذى يراه على خشبة المسرح فى تلك اللحظة تبعاً لقوانين الواقع الذى يعرفه لأصبح العمل الفنى المسكين ضحية على مذبح صحوة المتفرج وواقعه ، ثم لاستحال التمثيل ذاته أصلا وفصلا لا الخروج على وحدتى الزمان والمكان فقط .

. . .

وهذا أيضاً ما يقصده الشاعر الرومانسى الكبير كوليرج حينما يتحدث « عن الإرجاء الاختيارى للشك » . ففى حدود ذلك الإرجاء الإختيارى للشك يستطيع القارىء أن يتقبل شطحات خيال الشاعر طالما كانت تلك الشطحات متمشية مع السياق الفنى والإطار الكلى . ولو كان الأمر غير كذلك لكان أول المقاسين هو كوليرج نفسه فى أكثر من رائعة من روائعه مثل « البحار العجوز » ، « كوبلاخان » و « كريستابل » .

وإذا تحدث كروتشى عن المحتمل ، لا يعنى أبدا ما يحـاول البعض فرضه على الفن . فالشىء المحتمل عنده يعنى الشىء الذى يتصف بالتكامل الفنى[١] وفى ظل ذلك المعنى يصبح للجنيات والأرواح نصيبها من الإحتمال ، طالما كانت أحداسا جمالية متكاملة .

والرمز ،فى نظر كروتشى، لا يمكن فصله عن الحدث الفنى ، فهو مرادف له. ليس هناك وجهان للفن ، بل وجه واحد . وكل شىء فى الفن رمزى لأن كل شىء مثالى. فى الواقع أننا إذا أخذنا الرمز على أنه شىء منفصل، أى أن هناك الرمز من جهة ، والشىء الذى يرمز إليه من جهة أخرى ، إذا فعلنا هذا وقعنا فى الخطأ القديم ، الخطأ العقلى : وهو أن الرمز ما هو إلا عرض وتمثيل أو تجسيم لمفهوم مجرد .

---

(1) Artistic Coherence

كروتشى والقوانين الفنية

يرى كروتشى أننا إذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية على ضوء مقولات أو قوانين معينة فإننا نترك التعبير الجمالى أو التعبير الفنى إلى الجدل العلمى ، فالشكل العلمى أو المنطقى يطرد الشكل الجمالى لأنه بمجرد أن يبدأ المرء فى التفكير العلمى يكون قد توقف فعلا عن التأمل الجمالى . ومن هذا يخرج كروتشى بأنه لا يوجد شىء اسمه الكوميديا أو التراجيديا أو الملحمة أو الشعر الغنائى ... الخ . لأننا إذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية باعتبارها هذا أو ذاك ننسى العمل الفنى نفسه ونركز على كونه هذا الشىء أو ذاك ، أو على تمشيه مع هذه المقولة أو تلك .

وبعد أن أرجع العمل الفنى إلى ضرب معين ، بعد أن أقسمه إلى تراجيديا أو كوميديا ، كمسرحية أو قصة ، كأقصوصة أو قصة طويلة ، لا بد أننى سأحاول أن أخضعه لقوانين ذلك الضرب وأدمغه أو أمتدحه تبعا لمحافظته على هذه القوانين أو مخالفته إياها . وهنا وللمرة الثانية يكون الناقد أو القارىء أبعد الناس عن العمل الفنى لأن إنتباهه أصبح بعيداً عن العمل وانتقل إلى محاولة تحديد مكان القاعدة أو القانون فى ذلك العمل .

وربما كانت تلك النقطة من أهم النقاط التى إختلف النقاد المحدثين فيها مع كروتشى . صحيح أن كروتشى ركز هجومه على تقسيم الأعمال الفنية إلى ضروب وأنواع ، ولكنه أيضاً قال أن البحث فى الضروب والأنواع يؤدى إلى محاولة فرض قوانين الضرب الفنى على العمل الفنى الذى حدد مكانه فى ذلك الضرب. وهذا ، فى رأيه ، يبعدنا عن الناحية الجمالية ، ويقيد الناقد والفنان على السواء بحدود تعجزه .

إن الناقد الحديث حينما يدعو اليوم إلى التمسك بالقوانين الفنية يدعو فى الواقع إلى الثقافة ، إلى تحرر الفنان من جهله ليخرج إلى العالم الرحب ، عالم من سبقوه من الأدباء الفنانين .

يقول جلبرت مرى : « تذكر أنك لست أول من شاهد الرؤى الشعرية ، لقد شاهدها الملايين من قبلك ، وشاهدوها بطرق عديدة متباينة ، وشاءت الأيام أن تبقى على كلمات مئات قليلة منهم . وهم هناك فى انتظارك ليقودوك ، إن شئت أن تستمع إليهم ، ليقودوك كإخوة ومواسين . إن فى استطاعتهم أن يطلعوك على أشياء لم

رها . ويجعلونك تحس مالم تحس به من قبل . »[1]

وأول ما نستخلصه من هذه الجمل أن على الفنان، إن كان حقا يريد أن يخلق لنفسه مكاناً بين من يشرفهم ذلك اللقب، أن يدرك أنه لم ينبت من فراغ وأنه لم ينشأ من عدم ، وأنه لا يمسك بطرف سلسلة هو الحلقة الأولى والأخيرة فيها بل أنه وليد من سبقوه من الشعراء والفنانين وأنه نتاج ما بذرته عبقرياتهم من أعمال أدبية على الطريق الذى يسير عليه . وإذا ما أدرك الفنان أن وجوده ليس فى إنفصامه وعزلته ، بل فى إتصاله، إذاما أدرك الفنان هذا أحس بحتمية التعرف على رفاقه وقادته ، وأعنى قراءة روائعهم (بالقدر الذى تسمح به طاقته الإنسانية طبعا) .

ليست هذه دعوة إلى تقليدو تجميد ، إنما هى دعوة إلى التثقيف قبل أى شيء ، إلى عملية تثقيف تزيح للفنان الستار عن أسرار (حرفته) حتى لا يضرب فى متاهات يخرج منها بأعمال إذا جاز

---

(1) The Classical Tradition in Poetry ,

أن نسميها فنية فلا أقل من أن تكون أعمالا مبتورة عرجاء . وهذا يقودنا إلى موضوعنا وهو القوانين الفنية ومكانها فى الخلق الفنى .

القوانين الفنية ! ! ومتى صح أن نقنن للفن ؟ إن الفنان ثائر بطبعه ، فكيف نستطيع أن نقنن للفن وربط الفنان إلى قيود غريبة على العمل الفنى ؟ كيف يصل بنا غرورنا إلى حد سن شرائع يسير عليها الفنان ؟ متى جاز لنا أن نحكم على عمل فنى ، على مخلوق ينبض بالحياة ، على أساس مقاييس ومعايير جامدة لا حياة فيها ولا مرونة ؟ .

الحقيقة أننا لا ننكر أن الفنان ثائر بطبعه ، وأنه لم ولن يخلق الإنسان الذى يستطيع أن يقنن للفن ، ويربط الفنان إلى سلاسل غريبة على العمل الفنى . ولكن القوانين الفنية مع هذا موجودة وستظل موجودة طالما وجد الفن .

لو كنت سائراً فى الطريق وعثرت على ورقتين مفردتين ، وبعد قراءتهما قلت أن فى هذه الورقة قصيدة شعرية وأن فى الأخرى معادلة

رياضية ، أو أن فى الأولى قصيدة شعرية وفى الثانية قصة قصيرة أو أن فى الأولى قصيدة شعرية رائعة وفى الثانية قصيدة شعرية رديئة . ترى على أى أساس حكمت بأن هذه قصيدة وتلك معادلة؟ أو أن هذه قصيدة شعرية وتلك قصة قصيرة ؟ أو أن هذه قصيدة رائعة وتلك رديئة ؟ على أى أساس تستطيع القول بأن هذه عمل فني وتلك عمل غير فني فى الحالة الأولى ، بأن هذه قصيدة وتلك قصة فى الحالة الثانية ، ثم بأن هذه قصيدة رائعة وتلك رديئة فى الحالة الثالثة ؟ كيف تستطيع التمييز بين الفن وغير الفن ؛ أو بين ضرب فنى وضرب آخر ، أو بين الجيد والردىء من الضرب الواحد؟ إن القدرة على التمييز اعتراف منك ؛ حتى لو لم تشأ ، بوجود معايير أو مقاييس تقيم على أساسها . يقول هارولد أوزبورن : « حينما يحدث أن نحكم ، عن طريق المقارنة ، على شيئين ، فإن تقديرها يقوم على أساس خصيصة أو خصائص مشتركة يدعى أحدهما أنه يملكها بدرجة أكبر أو مساوية للآخر . . . ربما لا تستطيع

أن تصف هذه الخصيصة أو تحددها فى كلمات ، وقد لا تستطيع أن تشير إليها ، ولكنك مع هذا تستخدمها كمعيار . »

القوانين الفنية إذن موجودة ، ولكننا نسىء إليها حينما نسىء فهمها أو حينما نسىء استعمالها . فلم يكن القانون الفنى يوما حائلا يقف فى سبيل الإبداع الفنى ولم يكن قيدا يعجز الفنان الأصيل ولكنه كان دائما أكثر من قيد ، كان ثقلا فوق قلب الدخلاء على الفن . كان القانون الفنى دائما يحمى الفن من الجهلاء والدخلاء عليه . فالقانون الفنى فى يد الخالق الأصيل تزداد طواعيته كلما زادت قدرة الفنان على إذابة القدرتين معا : قدرة التحكم فى الخامة الفنية وقدرة تطويع القانون الفنى .

إن الهجوم على القوانين الفنية يرجع فى الواقع إلى العجز عن إدراك حقيقتين هامتين . أولاهما : أن الانسان أو الناقد لا يضع هو هذه القواعد ، وأن التقنين لا يأتى من خارج العمل الفنى . إن العمل الفنى هو نفسه الذى يضع هذه القوانين وليست دخيلة عليه

أو غريبة عنه . وحينما تحدث أرسطو عن الوحدات لم يضعها بالمعنى المفهوم . أى لم يشرعها هكذا بطريقة تعسفية بحتة . فقد إشتقها من روائع المسرح الإغريقى ، درس هذه الروائع وأدرك سر روعتها كأعمال فنية ثم خرج منها بخصائص مشتركة يعمل توفرها أو اختفاؤها من العمل الفنى على تحديد لون (الحكم) على هذه الأعمال، تلك الخصائص المشتركة قادته إلى الوحدات . وبهذا تكون الأعمال الفنية الناجحة ، الروائع الأدبية ، هى التى قننت بالفعل للخلق الفنى وفى هذا يقول الشاعر الناقد إليوت : « إن القانون الأدبى الذى جذب اهتمام أرسطو لم يكن قانوناً وضعه هو . بل قانوناً اكتشفه . »[1] وثانى هذه الحقائق ، وهى الأهم، أن هذه القوانين ليست قوالب جامدة متحجرة . فليس الناقد بالانسان الذى يمسك بيده سيفاً يخط به على الأرض حداً ثم يضرب به بعد ذلك كل ما يتعداه من أجزاء العمل الفنى ، وكأنما الفنان لصا يريد أن يسترق من

---

(1) The Use of Poetry and the Use of Criticism . T. S. Eliot .

الناقد دقائق يخرج منها على ذلك القانون الصارم التعسفى . وربما كان ذلك هو الذى دعا ناقدنا كروتشى إلى إنكار وجود القوانين الفنية ، إلى إنكار القوانين التى تجعل المرء يتساءل عما إذا كان العمل الفنى يطيع القوانين بدلا من أن يتساءل ماذا يعبر عنه وهل ينطق أو يتلعثم أم أنه صامت كابية . ولكن الحقيقة غير هذا بكثير . لقد قلت أن القوانين الفنية موجودة وستظل موجودة طالما وجد الفن ، وأقصد أنها موجودة وستظل موجودة بمرونتها. فالقوانين الفنية تتجاوب الى حد بعيد (فى حدود طاقة العمل الفنى طبعا) مع الفنان وموهبته : ولكنها فى بعض الأحيان ، ومن وقت لآخر تواجه موهبة فذه لا تتسع لها حدود القوانين مهما تجاوبت وتساهلت . وهنا تبدو مرونة القوانين فى أجلى مظاهرها : إذ تسمح للفنان الموهوب (بالخروج) عليها . وقد كانت تلك المرونة التى تتمتع بها القوانين الفنية من أسباب إنكار كروتشى لهذه القوانين إذ أنه فهم هذه المرونة على أنها دليل على عدم صلاحيتها . فهو يقول أننا لو رجعنا إلى التاريخ وجدنا « أن هذه القوانين قد خطمت أكثر من مرة دون أن ينجم عن ذلك من الضرر

الكثير . » ولكن إذا كان شكسبير قد خرج على وحدتى الزمان والمكان ولم ينتقص هذا من قدره ، فهو لم ينتقص أيضاً من قدر الوحدات ذاتها .

«ولكن وجهة نظرى أن الوحدات تختلف أساساً عن التشريع الإنسانى فى أنها قوانين للطبيعة ، وقانون الطبيعة ، حتى ولو كان قانوناً للطبيعة البشرية ، يختلف تماماً عن القانون البشرى . »(1)

وسبق اليوت فى هذا الشاعر الكسندر پوب :

« إذا إستطاعت الإجازة الفنية أن تحقق تماماً الهدف
المنشود ، حيث لا تنسحب القوانين بما فيه الكفاية ،
ولما كانت القوانين لم توضع إلا لتحقق غاياتها ،
فإن تلك الإجازة تصبح قانوناً . »(2)

اليوت وپوب إذن يتفقان على مرونة القوانين الفنية . فبالرغم من مناداتهما بالتمسك بهذه القوانين ، وبالدور الذى تلعبه فى عملية

---

(1) The Use of Poetry .

(2) An Essay on Criticism.

الخلق الفنى (وهما فى هذا يختلفان مع كروتشى إختلافاً جوهرياً) إلا أنهما لا يترددان فى رفع علم الخروج عليها حينما تكتسب صفة القواعد والنظريات الجامدة المتحجرة ، بل إن پوب لا يتوانى فى إعتبار الإجازة الفنية قانوناً إذا عجز القانون عن تحقيق الهدف المنشود من ورائه .

ولكن هذا لا يعنى أن كل فنان يستطيع أن يخرج على هذه القوانين ، وأن الطريق مفتوح أمام كل من أمسك قلما أوفر شاة ليسن لنفسه إجازاته وقوانينه . صحيح أن شكسبير خرج على وحدتى الزمان والمكان ، ولكن هل يستطيع أحد القول بأن شكسبير خرج على وحدة الحدث ؟ قد تتشعب الأحداث فى مسرحيات شكسبير وتتناقض ولكنها فى تشعبها وتناقضها تتعاون جميعها لتحقيق الهدف الكلى من المسرحية. كل خيط منها اختلف فى لونه يساعد فى التعقيد الأساسى ، وفى دفع الحدث وتصوير الشخصيات . ثم أننا لسنا جميعاً شكسبير وليس شكسبير نحن ، بمعنى أنه ليس لكل فنان الحق فى انتهاك حرمة القوانين ثم إعطائنا بعد هذا ... لا شيء .

ليس التحلل من القوانين الفنية مستحباً مع الفنان والدعى على السواء ، وحتى مع نوابغ الفنانين ليس مستحباً في جميع الأوقات. ولو وقف اليوت وبوب عند حد ما استشهدنا به لكانا قد إرتكبا خطأ لا يغتفر ضد القوانين وضد نفسيهما قبل كل شيء . ولكن اليوت يستطرد مستدركا :

« إن قوانين (لا قواعد) وحدتى المكان والزمان تظل سليمة ، بمعنى أن كل مسرحية تحافظ عليهما ، بالقدر الذى تسمح به مادتها ، تعتبر على هذا الأساس ، وبهذه الدرجة أفضل من المسرحيات التى تقل محافظة عليهما . إننى أعتقد أننا لا نتحمل إنتهاك القوانين فى كل مسرحية تهملها إلا لأننا نحس بأننا كسبنا شيئاً لم نكن لنحصل عليه لو كنا قد حافظنا على هذه القوانين . »(1)

ولم يكن حرص بوب أقل صراحة من حرص اليوت ، إذ يمضى قائلا :

---

(1) The Use of Poetry.

« ولكن ، بالرغم من أن القدماء كانوا يخرقون قوانينهم بهذه الطريقة كما يتحلل الملوك من القوانين التي سنوها بأنفسهم ، حذار أيها المحدثين ! أو إذا كان لا بد من الخروج على القانون الأدبي ، فلا تخرجوا على غايته ، وليكن ذلك نادراً ، تدفع إليه الحاجة. »

الحاجة إذن لا بد من توفرها حتى يصبح للفنان — وأي فنان؟ الفنان العبقري فقط ، الفنان الذي يستطيع أن يعوض القارىء عن الجرم في حق القوانين ، الذي يعطيني شيئاً لم أكن لأحصل عليه لو حافظ على القانون — الحق في الخروج على القانون الفني .

ثم أن هناك نقطة أخرى أخيرة وهي أننا لسنا من البله حتى نتصور الفنان أثناء عملية الخلق الفني واضعاً في ذهنه القوانين الفنية عن عمد ، واضعاً إياها نصب عينيه بشكل واضح محدد ليطبقها ويطابق عليها ما ينتج في إصرار ووعي متعمدين . ولكن

الحقيقة أن الفنان لا يحس بهذه القواعد أثناء عملية الخلق (اللهم إلا إذا ترك الكتابة . وأخذ يفكر فيما كتب) . بل يكتبها بحيث تصبح جزءاً من قدرته الفنية . وهذا الإكتساب لا يأتى إلا عن طريق واحد . طريق الثقافة ، الثقافة الدائمة التى لا تنقطع.

إن العاجزين ، والعاجزين فقط ، هم الذين يحسون بقصورهم أمام القوانين الفنية ، والضعفاء والأدعياء هم الذين يشعرون بثقل قيودها ، والجهلاء هم الذين ينادون بالخروج عليها . أما الفنان الذى يحاول دائماً — عن طريق الثقافة — أن يمسك بحلقة جديدة فى السلسلة التى يحاول الإرتباط بها ، الفنان الذى يحاول التعرف على هؤلاء الذين ينتظرونه ليعلموه مالم يعلم ، ذلك الفنان فقط هو الذى يستحق عن جدارة أن نحنى له الرأس لأنه لم يحاول أن يحتمى من عجزه خلف ستار من الجهل .

وإذا عدنا إلى ناقدنا وجدناه يرى أيضاً أن تقسيم التعبير إلى ضروب بلاغية زيف وبلاهة. خذ الإستعارة مثلا: ما هى الاستعارة ؟ يقول كروتشي أليست هى إستعمال لفظة بدلا من اللفظة الصحيحة ؟

إذا كان الأمر كذلك ، فلم العناء ؟ ربما يجيب أحدهم بأن اللفظة الصحيحة ليست معبرة ، بينما اللفظة الأخرى ، الغير صحيحة ، أكثر قدرة على التعبير . إذن يجب أن تكون اللفظة الغير ملاءمة أكثر الألفاظ ملاءمة . ولا يجب أن نسميها بعد هذا غير ملاءمة بما أنها أكثر الألفاظ تعبيراً .

ومع هذا فإن كروتشى يرى فى نهاية الأمر أن تقسيم الأعمال الفنية إلى ضروب أو أنواع مثل الكوميديا والتراجيديا والملحمة والغناء . . . الخ وتقسيم التعبير إلى ضروب بلاغية مثل الإستعارة والتشبيه يمكن أن يصبح ذا فائدة إذا كانت الكلمات الدالة على هذه الضروب تساعدنا فى فهم العمل الفنى نفسه . أى طالما كانت كلمات « الدراما » « والكوميديا » والاستعارة مجرد كلمات فقط . أما حينما نسبغ عليها صرامة وجمود القوانين والتعريفات ، فإنها تصبح ضارة بالعمل الفنى .

مواطن الجمال والقبح فى الفن

« ألا يقلل من تأثير القبح الإحصاء الناجح لعناصره ، تماما كما يفسد تأثير الجمال الاحصاء المماثل لعناصره؟ »[1] ذلك هو رأى ليسنج فى الجمال والقبح الفنيين . الشىء الجميل يمكن أن يتغير تأثيره فى العمل الفنى ، والشىء القبيح من الممكن أن تتغير درجة تأثيره من القبح إلى جمال فنى عن طريق الوصف والتعبير الناجح عن ذلك القبح .

ولا تكاد نظرية كروتشى فى الجمال تختلف عن هذا فى كثير أو قليل . فهما يتفقان فى أنهما لا يجدان ضرورة أو حتمية لأن يكون الشىء الجميل فى الواقع جميلا أيضاً فى العمل الفنى ، أو سببا لأن لا يكون الشىء القبيح فى الواقع جميلا فى العمل الفنى .

إلى هنا وهما متفقان . ولكن كروتشى يذهب إلى أكثر

(1) Laokoan ; Lessing .

من هذا ، فهو يرى أن كل تعبير — كتعبير وليس شيئاً آخر — جميل ، لأن التعبير حينما لايكون ناجحاً لا يكون تعبيرا.

ويرد كروتشي على هؤلاء الهيدونيين الجماليين[1] الذين يقولون أن الشيء الجميل هو الذى يولد السرور أو اللذة للسمع والبصر أو الحواس العليا يرد كروتشي عليهم قائلا بأنه من الواضح أن الحقيقة الجمالية لاتعتمد على طبيعة الإنطباعات ، لأنه لو كان الأمر كذلك حقاً لترتب عليه القول بأن الجمال يوجد خارج العمل الفنى ، وأنه يجب ، بالضرورة ، أن يكون جميلا أيضاً إذا ورد فى عمل فنى .

وما أكثر النقاد الذين كانوا يعتقدون فى صلاحية نواحى معينة من الطبيعة ليعبر عنها تعبيراً جماليا . فى الوقت الذى تحرم فيه نواحى أخرى من هذا التعبير لمجرد تمتع الأولى بجمال طبيعى

(1) Hedonists

خارج الحقيقة الجمالية الفنية ، وتمتع الثانية بقبح طبيعى خارج تلك الحقيقة الجمالية الفنية . المشهد الجميل وحده هو الذى يصلح مادة أو خامة فنية ، أما المشهد القبيح فهو أبعد الأشياء عن الحقيقة الجمالية.

لقد كتب « سير جورج كلوسين » ، فى نفس الفترة التى كان كروتشى يلقى فيها مجموعة المحاضرات التى جمعت بعد هذا لتكون كتاب«Aesthetics» ، كتب يقول :« قد يقع الإختيار على منظر طبيعى فقير وضيع ، ويصور فى صدق ، أى أن الصورة قد تتفق مع فكرة الرسام . ولكن مهما بلغت عظمة ما حققه الفنان فإن الصورة تكون فقيرة »(1) ولو كان الأمر كما يقول السير كلوسين لاستبعدنا أعمالا فنية ، تعتبر روائع فى الحقل الجمالى، من ميدان الفن على أنها قبيحة فقيرة لعدم تناولها لشىء جميل فى الأصل . ثم إن المشهد الطبيعى قد يكون جميلا جدا فى عين إنسان

---

(1) Aims and Ideals in Art : Sir George Clausen .

فى لحظة ماويكون قبيحا جداً فى عين إنسان آخر فى نفس اللحظة. بل إنه قد يكون جميلا فى عين الانسان الواحد فى لحظة ما وقبيحا فى لحظة أخرى تبعا لتغير مزاجه وأهـوائه . قـد يكون الإنسان سعيداً فيبدو منظر المطر ومشاهد الطبيعة تحته فى أبدع صورها . وقد يكون كئيبا مهموما فيبدو كل شىء فى نفس المنظر مفعما بنفس الـكابة والحزن . ولانريد أن ندخل هنا فى مناقشات عن نسبية الجمال الطبيعى . ولـكن المهم أن الجمال الفنى ، الجمال فى العمل الفنى، لايرتبط تقديره بالأهواء والأمزجة بنفس الدرجة التى نراها فى تقديرنا للجمال الطبيعى .

أضف إلى هذا أن تعليق الجمال أو القبح الفنى بالجمال أو القبح فى الواقع (خارج العمل الفنى) يعنى أننا نربط بين العمل الفنى والقيم الأخلاقية بطريقة غير مباشره ولـكنها أقوى من أية دعوة مباشره يقوم بها قسيس أو شيخ . فأنا (فى عالم الواقع) لاأستطيع أن أعتبر جميلا أى مشهد يتنافى مع قيمى الأخلاقية . فإذا أوقفنا

الجمال الفنى على الجمال الواقعى لا بد أن يدخل فى تقديرنا للأول نفس المعايير والمقاييس التى دخلت فى تقديرنا واستجابتنا للثانى ، أى أننا أدخلنا القيم الأخلاقية فى تقديرنا لعمل فنى يجب أن يكون تقديره منفصلا عن أى قيم لاتنبع منه هو ، ومنه هو فقط ، كعمل فنى .

ولو كان الجمال موجودا أساسا فى الأجزاء المكونة للعمل ، فى الخامة نفسها قبل أن تتحول إلى تجربة جمالية ، لأدى ذلك إلى قصور اللغة كلية ، واستهلاك الصور الجمالية بعد قرن على الأكثر من نشأة الفن . فاللفظة الجميلة على هذا الأساس جميلة ولا يمكن أن ترد إلا فى سياق جميل ، والقبيحة قبيحة ولا يمكن أن ترد إلا فى سياق قبيح ، والصورة الجميلة أو القبيحة كذلك . بينما الحقيقة غير هذا تماما . فلفظة ما قد تكون معبرة فى كل فنى وقد تكون غير معبرة فى كل فنى آخر ! وقد تكون الصورة جميلة فى عمل وقبيحة فى عمل فنى آخر ! لأن العمل الفنى وحده هو الذى يخلع تلك الصفات جميعها على أجزائه . لهذا « ليس من واجب الناقد ،

من الناحية المثالية ، أن يشير فقط إلى النواحي التي تساهم في نجاح أعمال فنية بعينها، بل يشير أيضاً إلى كيفية مساهمة هذه النواحي في هذا (لا في ذلك) النموذج بعينه بسبب إرتباطها بالمزايا الأخرى التي تتكون معها كلية الموضوع » [١] .

ولو أخذنا بصحة الرأى القائل بوجود الجمال والقبح الطبيعي الواقعي لوجب علينا أن نأخذ بصحة الرأى القائل بوجود الموضوعات والكلمات بل حتى الأصوات الشعرية ، وهو ما ينفيه كروتشي في أكثر من موضع قائلا بأن المادة أو الكلمة أو الصوت لا يتمتع بخصيصية أو خصائص معينة تسهل دخوله في كل فني ! وأن الكل الفني وحده هو الذي يضفى عليه تلك الحقيقة أو الخصائص بعد تواجده فيه ، وبعد أن يرفعه إلى مستواه ، وأن تلك المادة والألفاظ ليست شعرية في ذاتها ، ليست هذا أو ذاك ، وإنما هي ما هي حتى تدخل في العمل الفني .

---

(1) Aesthetics and Criticism .

ومن هنا ينشأ الفرق بين وجهتى نظر متباينتين : وجهة نظر الناقد الفنى والرجل العادى . الناقد الفنى يرى الجمال فى التعبير الصحيح الكامل ، بغض النظر عن مكانة الشيء المعبر عنه فى فى الحياة ، سواء كان جميلا أو قبيحا ، شعريا أو غير شعرى . أما الرجل العادى فإنه لا يستطيع إقناع نفسه بأن صورة الألم والقبح من الممكن أن تكون جميلة ، أو أن لها على الأقل نصيبا من الجمال .

والقبح على هذا الأساس هو اللاجمالى ، الغير تعبيرى . وأكثر من هذا أن القبح إذا اختفى منه كل ما هو منفر : يصبح مسموحا به فى العمل الفنى : يستطيع القبح أن يلعب دورا هاما : دورا يساوى فى الأهمية الدور الذى يلعبه الجمال . فمن طريق وضع سلسلة من المتناقضات ، يستطيع القبح أن يزيد من الإحساس بالجمال ويجعله أكثر تأثيرا .

وما زال ميدان المقارنة بين كروتشى وليسنج قائما : إذ يقول ليسنج : « القبح فى تصوير العيب الجسمانى يصبح أقل تنفيرا لأن

القبح يقع فى الوصف الذى يعطيه الشاعر له ، وهو لا يعود قبحا إذا نظرنا إليه من ناحية تأثيره : حينئذ يصبح القبح ذا فائدة كبيرة للشاعر . فما لا يستطيع الشاعر استعماله لنفسه ، يستعمله كعنصر ليخلق أو يقوى إحساساً مختلطاً . »

وقد نادى جوزيف أديسون بنفس الفكرة تقريبا قبل كروتشى بقرنين. ففى معرض الحديث عن الضرب الثانى من مباهج الخيال (١) يقول معرفاً ذلك الضرب « إنه ينبع من نشاط العقل الذى يقارن بين الأفكار الناشئة عن الأشياء الأصلية والأفكار الناجمة عن مشاهدة تمثال أو صورة أو وصف أو الإستماع إلى الصوت الذى يمثلها » ، ويمضى أديسون ، « إن الشىء الذى ينفرنا حينما نراه ، يبعث فى نفوسنا السرور فى وصف ملائم . . . . ولهذا . فإن وصف القمامة يسر الخيال إذا قدمت الصورة إلى خيالنا فى

(1) Pleasures of Imagination .

تعبير مناسب ، لأننا لا نكترث كثيرا لما يحتويه الوصف، بقدر ما نكترث لقدرة أو ملاءمة ذلك الوصف لإثارة الصورة »

وإذا قارنا بين ما يعنيه كروتشى بقوله « تعبير ناجح ، وما يعنيه أديسون « بوصف ملائم » وجدنا أن الصورتين لا تختلفان عند كل منهما ، وأن الناقدين متقاربان تماماً فى نظرتهما إلى الجمال الفنى واستقلاله عن الجمال فى عالم الواقع .

بينما نجد ناقدا كريتشاردز يتحدث عن النظرية الجماليةمنكراً وجود علاقة بين الجميل والقبيح . وهو ينكر أيضاً ما يسمى بالجمال الفنى الخالص . إذ ليس هناك ، من وجهة نظره ، جمال فنى خالص ، « من المفروض عموما أن النمط الجمالى هو طريقة شاذة للنظر إلى الأشياء التى يمكن ممارستها ، سواء كانت النتائج قيمة أو غير قيمة أو محايدة . ومن المفروض أنها تنسحب على التجربة القبيحة كما تنسحب على التجربة الجميلة أو التجارب التى تقف بين الإثنين . وما أريد أن أوكده هنا هو أنه

لا يوجد مثل ذلك النمط أو النهج . إن التجربة القبيحة لا تتشابه في شيء مع التجربة الجميلة» .(١)

بعد هذا يفرق كروتشى بين القيم الجمالية والقيم العملية ، بين التعبير النفسي والتعبير الطبيعي . يفرق مثلا بين رجل يطلق العنان لدموعه ليعبر عن حزنه وبين آخر يجلس ليكتب أغنية أو يؤلف مقطوعة موسيقية تعبر عن هذا الحزن . والتعبير الطبيعي في الحالة الأولى ينقصه التعبير النفسي الموجود في الثانية .

ويمر الإنتاج الجمالي الكامل بأربعة مراحل يفصلها كروتشى على النحو الآتي :

(ا) إنطباعات ،

(ب) التعبير أو التركيب الجمالي النفسي ،

(حـ) المصاحبات الهيدونية أو السرور الجمالي ،

(د) ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية (أصوات ، نغمات ، حركات ، تركيبات من الصور والألوان .... إلخ)

---

(1) Principles of Literary Criticism : I A. Richards ,

والعمود الفقرى لكل هذه المراحل الأربعةهو المرحلةالثانية، أى التعبير والتركيب الجمالى والنفسى . وأدنى هذه المراحل أهمية هى المرحلة الأخيرة :ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية ، أى التعبير الطبيعى . وهكذا نرى أن التعبير الطبيعى فى مرحلة أدنى بكثير من التعبير الجمالى النفسى .

فإذا عدنا إلى الجمال فى نظر كروتشى نجده يقول : « الجمال ليس حقيقة طبيعية ، فهو لا يرتبط بالأشياء ، وإنما يرتبط بنشاط الإنسان أو الطاقة النفسية » . وكروتشى هنا لا يضع مركز الجمال خارج بل فى داخل الفنان . ومن ثم فالجمال ما يصنعه الفنان وليس ما هو كائن .

فى مقال بعنوان « الطبيعة » يقول « رالف والدو إمرسون » : « أنا ، هذه الفكرة المسماة أنا ، هى القالب الذى يصب فيه العالم كالشمع المصهور» .وفى مكان آخر يتحدث عن «الإستعلائية» : «إن النور الذى نبصر به فى هذا العالم يأتى من روح الناظر » . حقيقة

أن « إستملائية » إمرسون تحمله بعيدا جدا عن كروتشي بمذهبه التعبيرى . ولـكنه يتفق مع كروتشي فى أن القيم والخصائص الجمالية ليست فى عالم الواقع . فما الجمال عنده إلا ما يسبغه المشاهد نفسه على الشيء الذى يشاهده (وإن كان إمرسون هنا يعنى أن الإنسان صانع قدره ، وأنه يستطيع أن يكون من يشاء ، مطوراً بهذا الفـكرة الرومانسية عن كمال الانسان ومبالغا فيها) . ولو قارنا قول كروتشي : « إن الطبيعة جميلة فى نظر من يتأملها بعين الفنان . الجمال الطبيعى يكتشف . لو لم يكن الخيال لما كان هنالك مشهد واحد جميل فى الطبيعة . وبنفس الخيال فإن نفس المشهد الطبيعى أو الحقيقة الطبيعة تـكون فى بعض الأحيان معبرة ،وفى البعض الآخر تافهة ، معبرة عن شيء بعينه ، وفى وقت آخر عن شيء آخر ، حزينا أو سعيدا ، ساميا أو هزؤا . رقيقا أو مضحكا حسب المزاج النفسى . وأخيراً فإن الجمال الطبيعى الذى لا يصلحه الفنان لاوجود له » . لو قارنا ذلك القول بكلمات إمرسون السابقة رأينا أين يتفقان رغم التباين الـكبير فى مذهبيهما .

إنهما يتفقان على أن الفنان وحده هو الذى يجعل الشيء جميلا أو قبيحا (وإن كان كروتشي يرى أن الجمال موجود فعلا فى الاشياء ولكن الفنان يكتشفه ، مما يبعده بمراحل كبيرة عن مذهب إمرسون الاستعلائى) .

وللجمال نوعان : جمال خالص[١] . وجمال غير خالص[٢] : الجمال الغير خالص يخدم غايتين : غايه جمالية وغاية عملية . ولهذا لايعتبر فن المعمار من الفنون الجميلة : فقد تكون القلعة جميلة ولكنها قلعة أولا وقبل كل شيء . قلعة بنيت لتحمى المدافعين . قد يكون المعبد جميلا مزينا : ولكنه معبد قبل أن يكون أى شيء آخر : فالغرض هو الذى يفسد التعبير الجمالى .

ولكن إذا كنا نستطيع القول بأن الغرض العملى يفسد الغرض الجمالى فهذا لا يعنى أن الإثنين متناقضان بالضرورة والحتمية . فالفنان الاصيل يستطيع دائما أن يمنع هذا التناقض . كيف ؟

(1) Free Beauty

(2) Nor free Beauty .,

الامرغاية فى البساطه : يجعل الـكاتب هذا الغرض العملى يدخل كعنصر أصيل فى المادة الحدسية ثم يتبع هذا التعبير الخارجى (الترجمة الخارجية) لهذه المادة . وهكذا لا نصبح فى حاجة إلى إضافة التجميل لما يترجم ظاهريا — إلى العمل الفنى : لأن العمل الفنى جميل طالما يتفق، فى نجاح ،مع غرضه :

الفن والغايات العملية والأخلاقية

إن الفن ، أو النشاط الجمالى مستقل بذاته . ويخطىء كل من يحاول أن يلحق الفن بالنشاط العملى ، يخطىء كل من يحاول أن يخضع الحقيقة الجمالية للقوانين العملية . لأن الحقيقة الجمالية كاملة ، والحقيقة العملية شىء آخر ، شىء خارج عن الحقيقة الجمالية. ونقصد بالغاية العملية هنا استخدام كل شىء فى العمل الفنى لخدمة غرض آخر غير ، أو إلى جانب ، وجوده فى عمل فنى جمالى .

إن التجربة الجمالية فى نظر كروتشى تكتمل فى الإيضاح التعبيرى للانطباعات . وعملية الايضاح التعبيرى تلك تتم فى داخل نفوسنا دون حاجة إلى شىء فى الخارج . فالتعبير ينشأ ويكتمل حينما نتصور فى وضوح شكلا أو تمثالا ، قد نفتح أفواهنا بعد هذا ونحرك ألسنتنا ، وقد نمسك بفرشاة أو بقلم ، ولكننا أيضا قد لا نفعل شيئاً من ذلك . فالتعبير فى كل من الحالتين كامل .

وإذا كانت الحقيقة الجمالية كاملة ، إذا كان العمل الفنى بصورته النهائية مستقلا عن النشاط العملى ، فإن من خطل الرأى أن نبحث فى الدوافع النفسية التى دفعت إلى الخلق النفسى . فماذا

يعنى القارىء من الدوافع النفسية مادام العمل الفنى أمامه كامل بلحمه وشحمه . ولو كان إدرا كنا للعوامل النفسية السابقة لعملية الخلق يتدخل فى تقديرنا وتذوقنا للعمل الفنى لتعذر تقدير الأعمال الفنية التى لا نعرف مؤلفيها أو مبدعيها ، لأننا لا نعرف عن عواملهم النفسية شيئاً على الاطلاق .

وإذا كان الفن مستقلا عن النشاط العملى ، فليس لنا الحق أيضا فى الحديث عن الغاية فى العمل الفنى . لأننا حينما نقول أن للعمل غاية فهذا يعنى أن المضمون يجب أن يكون مختارا. والانسان لا يستطيع أن يختار بين أشياء غامضة ، مختلطة غير واضحة، لأن الاختيار نفسه يتطلب وضوحاً شديداً ، وانطباعاتنا ، فى حد ذاتها دون تعبير ، متصلة وغير واضحة : إذن فقولنا بأنه يجب إختيار المضمون يعنى أن الانطباعات قد اكتسبت شكلا تعبيريا بالفعل ، شكلا تعبيريا قد أسبغ عليها الوضوح الذى جعل الاختيار ممكنا . ومن ثم فإن التعبير ، أى الشكل ، سابق على الغاية العملية ، التى قد تأتى بعد هذا .

لهذا لا يجب أن نترك المجال للاعتبارات العملية تتدخل فى تقديرنا أو نقدنا للعمل الفنى . فالعمل الفنى يجب أن يقوم تقديره ونقده على أساس واحد وهو أنه عمل فنى ، عمل فنى فقط وليس شيئا آخر .

والنظرية الحديثة فى النقد تعتبر من الجرم فى حق العمل الفنى أن نطالبه بخدمة أشياء تشترك معه فى خدمتها أشياء كثيرة أخرى لا تسمى فنية ، وأن نطالبه بخصائص، إن وجدت فى بعض الأعمال الفنية ، لا توجد فى الأعمال الفنية كلها . وهى لا تنكر أن الفن قد يخدم ، بل أنه يخدم بالفعل ، أغراضا أخرى غير وجوده كفن ولكن الخطأ فى تقدير الفن على أساس هذه القيم الدخيلة عليه والأغراض العملية الغريبة عن الغرض الأساسى من وجوده .

ولو كانت الغايات العملية هى الهدف الذى يسعى وراءه الكاتب لكانت الاستجابات الأولى لأى عمل فنى تدفعنا إلى عمل أو تنفيذ شىء ما . بينما الواقع « أننا نستجيب لعمل فنى ، لصورة أو سيمفونية ، لا بعمل شىء ما ، ولكن

بالمشاركة فى تجربة الفنـــان نفسه ، لــنرى العالم ونحسه كما رآه وأحسه » (١).

إن الشاعر « يستطيع أن يتغنى بالشهرة كما يتغنى بالتصوف ، يستطيع أن يـكتب كوميديا أو تراجيديا ، يمثل العقل الرفيع أو العادى ، تبعا لمزاجه أومهنته . وليس من حق إنسان أن يصف أو يحدد للشاعر ما يجب أن يكون عليه — نبيل وسام، أخلاق، دينى ، هذا الشيء أو ذاك . بل أ كثر من هذا ،ليس لأحد الحق فى لومه لأنه هذا وليس ذاك »(٢)

وفى رأى كروتشى أن القيم الأخلاقية أيضاً لا يجب أن تعوق تقديرنا وتذوقنا للعمل الفنى . نستطيـــع أن نلوم إختيار « الموضوع » فى العمل الفنى طالما أننا لانعيب الموضوع ذاته ،

---

(1) The Art of Henri Matisse : Barnes . A. C. , and De Mazia , Violette .

(2) The world as Will and Iedea : Schopenhower ,

بل الطريقة التى يعالج بها الكاتب ذلك الموضوع ، الطريقة التى يعبر بها عنه . وإذا كان ذلك التعبير الفنى كاملا فليس هناك ما ننصح به النقاد سوى ترك الفنان فى سلام .

وإذا كان ذلك هو ما نادى به كروتشى فى العقد الأول من القرن العشرين ، فهو أيضاً ما نادى به بعد أربعين عاما تقريباً من كتابة « النظرية الجمالية ».ففى كتابه «فلسفتى» يقول كروتشى: « فى فلسفتى تلك الشعر شعر وليس فلسفة ، العمل والأخلاق عمل وأخلاق وليست شعراً أو فلسفة ، والفلسفة فلسفة وليست شعراً أو عملا أو أخلاقا ». (١)

يستطيع الشعر إذن أن يكون فلسفة أو أخلاقا أو إقتصادا، أو يكون كل هذه الأشياء جميعا . فقد تستطيع اللوحة أن تبرز التقاطيع البدنية لمن أمر برسمها ، وقد تدر المسرحيةالناجحة دخلا كبيراً لمؤلفها وتوفر وقتا ممتعا لمجموعات من المتفرجين ، « وقد

---

(1) My Philosophy .

تخدم صورة ستالين أغراض الدعاية السياسية ، وأيقونة العذراء أغراض الدعاية الدينية . وسواء خلق العمل الفنى لخدمة غرض ما غير كونه عملا فنيا أم لا ، سواء كان يخدم فى الواقع أى غرض آخر ، وإذا كان يخدم غرضا آخر ، سواء كان يخدم ذلك الغرض بكفاءة أم لا ، كل هذا ليس له صلة بقيمة العمل الفنى كفن »[1] .

إلى هنا ندرك أن كروتشى يعارض تدخل قيم لاتنبع من العمل الفنى فى تقديرنا له . إذ يجب أن نضع جانبا كل الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية إذا كان هدفنا التقييم الصحيح للعمل الفنى . وعلى هذا الأساس مثلا نستطيع أن نفسر موقف كروتشى من هيجل . فكروتشى الفيلسوف أحب هيجل لحب الأخير للشعر . أما كروتشى الناقد الجمالى ، الناقد الذى ينادى بتناول العمل الفنى كقطعة موسيقية وليس كقطعة وعظ أو إرشاد

---

(1) Acethetics and Criticism.

فقد كان يكره هيجل . فى كتابه «فلسفتى» يقول كروتش« أنه (يعنى هيجل) كان يتمتع بشىء نادر بين الفلاسفة :معرفة بالشعر وحب له ، وكذلك الموسيقى والفنون التشكيلية ، ورغم هذا فقد دنس طبيعتها البريئة بإدخاله فيها ومفاهيم فكرية وإجتماعية بدلا من القيم الجمالية الخالصة ».

الأخلاقية والفن

هناك إختلافات واسعة عريضة بين الحدس وعملية الإخراج الظاهرى أو ما يسمى بالترجمة الخارجية[1] فالحدس لا يمكن أن يكون إراديا أو غير إرادى ، بينما عملية التعبير الخارجى لهذا الحدس يمكن أن تكون إرادية أو غير إرادية . ولهذا فإن التعبير الجمالى فى حد ذاته مستقل ، ويتطلب التعبير الخارجى وسيلة ، أى يتطلب تكنيكا بينما لا يتطلب الآخر وسيلة . والسبب فى بساطة هو أنه لا يضع أمامه غاية يعمل على تحقيقها .

وبسبب العلاقة بين التعبير الجمالى والتعبير الخارجى تتسلل الأخلاقية والفائدة إلى تقديرنا للفن . ولكن الحقيقة أن عملية التظهير قد تتبع أو لا تتبع الحقيقة الحدسية التى يكتمل تعبيرها فى اللحظة التى تتبلور فيها فى النفس . فنحن لا « نعلن عن كل فكرة من أفكارنا فى صوت عال ، أو نكتبها أو نرسمها أو نعرضها على جمهور . »

---

(1) Externalization .

ويقول كروتشى بأن إستقلال الحقيقة الجمالية وانفصالها عن القيم العملية الأخلاقية يؤكد أكثر من ظاهرة . فلو كانت القيم الأخلاقية تؤثر فى تقديرنا للعمل الفنى لما قرأ المسيحى المتدين كتاب الإغريقى الملحد . وبنفس الطريقة لو كانت القيم الإقتصادية تتدخل لما قرأ الشيوعى كاتباً رأسمالياً ، أو العكس .

وهذه النقطة من أهم النقاط التى أثرت فى النقـد الحديث . فلو كانت الحقيقة الجمالية أو العمل الفنى مرتبطة بالغايات الأخلاقية والعملية لـكان تقبلى واستجابتى للعمل يرتبـط أساساً بمذهب الـكاتب ومبدئه وطريقـة حياته وقيمه . لو كان العمل الفنى من واجبه ، ومن مقاييس نجاحه ، قدرته على دفعى لعمل شيء ما ، لوجب أن اتفق مـع الـكاتب فيما يعتقد . إذ كيف يدفعنى إلى الصلاة ملحد ؟ وكيف يحضنى على السلوك القويم من لا خلاق له ؟ وكيف يقودنى إلى سلوك إقتصادى معين من اختلف معه فى مذاهبى الإقتصـادية ؟ لو كان الإرتباط موجـوداً لأصبحت

عقيدة الفنان وعقيدة القارىء،فى نفس الوقت،من أهم العوامل فى تقييم العمل الفنى. وعليه («فإن الكوميديا الإلهية» « والفردوس المفقود » وقصائد « دون » الآلهية و « برمثيوس طليقا » سوف تبدوا مختلفةعند القراء الذين يعتقدون والذين لا يعتقدون فى عقائد وآراء مماثلة . ومع هذا فإن معظم القراء فى واقع الأمر ، كل القراء المصيبين تقريبا،لا يقلقهم أبداً التناقض،حتى ولو كان مباشراً ، بين عقائدهم وعقائد الشاعر . فنحن نفترض بوجه عام أن يوكريتس وفيرجل ، يوربيديس وايسكلوس يقدرون على قدم المساواة ، إذا توفرت الثقافةالضرورية ، لدى الكاثوليكى الرومانى والبوذى والملحد . يقدرون على قدم المساواة بمعنى أن هؤلاء القراء على اختلافهم قد يستجيبون ، بعد دراسة مناسبة ، بنفس الطريقة ، ويتوصلون إلى أحكام متشابهة بصددها . وحينما يختلفون ، فإن إختلافهم لا يكون غالباً نتيجةلمواقفهم المختلفة تجاه مبادىء المؤلفين بل من المحتمل أن ينشأ ذلك عن أسباب أخرى)[1] وسبب هذا

---

(1) Practical Criticism : I. A. Richards .

فى رأى رتشاردز أن الأفكار والمتقدات فى العمل الفنى « لا تقبل أو ترفض ، لا يشك فيها أو تستجوب ولكنها توجد فقط . » ولهذا لا تنشأ مشكلة العقيدة والشك فى تقديرنا للعمل الفنى .

يقول اليوت « حينما نقرأ العمـــل الفنى يجب أن نرجىء العقيدة والشك » . ويقول أيضاً « إن هناك لذة واضحة فى تمتعنا بالشعر كشعر ، حينما لا يشاطر القارىء الكاتب معتقداته . » ويعلق Matthiessen على ذلك بقوله « إذا لم يكن الأمر كذلك ، أصبح نطاق التقدير الكامل للقارىء الحديث مقصوراً على بضعة شعراء قليلين . ولقدر الكاثوليك فقط تشوسر . ولم يكن أحد على الاطلاق ليقدر ميلتون واسيكلوس . »(٢)

وينادى « كليف بل » بنفس الفكرة فى كتاب « الفن » حينما يقول « لكى نقدر العمل الفنى لا نحتاج لشىء من الحياة ، لامعرفة بشؤنها وأفكارها ولا عواطفها » .

(I) The Achivement of T. S, Eliot .

وحينما يعود « كايف بل » لتوضيح هذه النقطة فى فصل مستقل عن الفن والأخلاق ينادى بأنه من الممكن أن نقول أن الفن خير على أساس أننا نعنى بالفن ، الفن بوجه عام . « ولكننا لن نغتفر أبدا أن تدخل العوامل الأخلاقية فى تقديرنا للأعمال الفنية ... » فليتكلم الناقد عن الفن بوجه عام كوسيلة الخير ، أما حينما يتحدث عن أعمال فنية ، حينما يحكم على أعمال فنية بإعتبارها أعمالا فنية فعليه أن يمسك لسانه .

ومما يثبت إستقلال الفن فى نظره عن القيم الأخلاقية أن عملا فنيا معينا قد يكون خيرا أخلاقيا ولكنه فى الوقت نفسه يكون عديم القيمة فنيا ، بينما يكون غير خير أخلاقيا ويصل إلى مرتبة عظيمة من الكمال الفنى . فالواقع أننا لو سمحنا بتدخل العوامل الأخلاقية فى تقديرنا للوحة مثلا « فمن الممكن أن نضع أيضاً فى عين الأعتبار مساحة اللوحة وسمك الاطار ، والقيمة الأساسية لذلك الاطار كوقود أو كدرئية ضد قسوة مناخنا » .

وينتهى «بل» إلى أن التجربة الجمالية ، العمل الفنى ، مستقل تماماً عن الغايات الأخلاقية خيرة كانت أم غير خيرة . فمحك الجودة فى العمل الفنى هو قيمته الفنية فقط . ولكننا لا نستطيع أن نقول أن العمل الفنى وسيلة إلى الخير إلا فى حالة واحدة : إذا نظرنا إلى هذه القيم الفنية ذاتها على أنها وسيلة إلى قيم أخلاقية ، أى أن القيم الفنية هى ذاتها أخلاقية لأنها تهدف إلى الخير بوجه عام . « إن القيم الهامة فى العمل الفنى ، كعمل فنى ، هى القيم الفنية : وإذا نظرنا إليها كوسيلة للخير ، فليس هناك ما هو أحق منها بالاعتبار . »

ولا يعنى هذا ، كما سبق أن بينا ، أن الأفكار العملية أو الأخلاقية لا ترد ، أو لا يجب ان ترد فى العمل الفنى . تستطيع هذه الأفكار أن ترد فى العمل الفنى على شريطة أن لا تفسد تقديرنا لذلك العمل . يقول اليوت فى كتابه .

The use of poetry « اعتقد أن الموقف كالى .حينما تكون النظرية ، أو القانون، أو العقيدة ، أو النظرة إلى الحياة التى يمثلها العمل الفنى شيئا يستطيع عقل القارىء أن يتقبله كشىء مترابط واضح ، ومبنى على حقائق التجربة ، فهذا لايشكل عائقا فى طريق استمتاع القارىء سواء كان شيئا يقبله أن ينكره » .

وفى مكان آخر(١) « ليس الشعر بديلا للفلسفة أن اللاهوت أو الدين . فله وظيفته الأساسية .وهى ليست فكرية وإنما وظيفية. إن الشاعر يكتب الشعر والغيبى يشتغل بالغيبية ، والنحلة تصنع العسل ، لايستطيع المرء أن يقول أن الواحد من هؤلاء يعتقد ، فهو يعمل فقط » .

ومع اختلاف رتشاردز مع كروتشى واليوت وبروكس فى نظرته إلى الناحية الجمالية إلا أنه يتفق معهم تماما فيمايتعلق بالعقيدة والشك فى تقديرنا للعمل الفنى (إن مسألة العقيدة والشك

---

(1) Selected Essays ; Shakespeare and The Stoicists.

لاتنشأ أبدا حينما نقرأ قراءة صحيحة وإذا نشأت مثل هذه المسألة لسؤ الحظ ، سواء عن طريق خطأ الشاعر نفسه ، أو خطئنا نحن فنحن نتوقف، إلى حين ، عن أن نكون قراء ونصبح فلكيين وغيبيين وأخلاقيين ، وحتى رجال اقتصاد ، أشخاص منهمكين فى نشاط مختلف تماما » .

واخيرا يتساءل كروتشى كيف نتمكن من نقد العمل الفنى وتناوله بالنقد الفنى الجمالى ؟ يجب على القارىء أن يضع نفسه مكان الفنان ، أن يتبنى نفس وجهة النظر ، أن ينظر من نفس الزواية .

« لكى نحكم على دانتى يجب أن نرفع أنفسنا إلى مستواه . ليكن مفهوما تماما أننا،من الناحية الواقعية،لسنادانتي وليس دانتى نحن ، ولكن فى لحظة الحكم والتعامل هذه تتشابه روحنا مع روح الشاعر ، وفى هذه اللحظة نصبح نحن وهو شيئا واحدا .

إن الغاية الوحيدة التى نطلبها من العمل الفنى هى « تعميق إحساسنا نتيجة للنظرة العميقة إلىالعمل الفنى على أنه وحدة كلية متكاملة » .

١٢٩٤٥١



مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد ـ القاهرة



Bibliotheca Alexandrina
03555537